

Université de Montréal

LA LITTÉRATURE AUX LIMITES DU LISIBLE
SINGULARITÉS DE L'EXPÉRIENCE LITTÉRAIRE
DANS LE CHAMP POÉTIQUE FRANÇAIS CONTEMPORAIN

par Michaël Trahan

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la faculté des arts et sciences
en vue de l'obtention du grade de Ph. D.
en littératures de langue française

Novembre 2016

© Michaël Trahan, 2016

Résumé

La littérature aux limites du lisible : singularités de l'expérience littéraire dans le champ poétique français contemporain

Cette thèse s'intéresse à la lisibilité de la littérature — à la lisibilité d'une certaine littérature : française, contemporaine, une littérature qu'on classe plus souvent qu'autrement du côté du champ poétique. Au départ, un simple constat : certains livres sont difficiles à lire. Parfois, on va même jusqu'à dire qu'ils sont illisibles; si ce jugement ne saurait fournir un concept rigoureux pour décrire les textes, il soulève toutefois un certain nombre de questions qui, elles, sont au cœur de cette thèse. Car il n'y a rien d'illisible en soi : l'illisible n'est pas une propriété, mais un jugement qui traduit une impasse de lecture. Ainsi, les verdicts d'illisibilités ont des causes et des conséquences très variées. L'illisible est situé : on peut difficilement l'aborder hors de ses circonstances, puisqu'il renvoie moins à un contenu spécifique qu'à une expérience.

Il ne s'agit donc pas, ici, de lever l'incompréhension que l'on peut ressentir devant certains textes, mais bien d'interroger la place qu'elle occupe dans nos façons de lire et dans notre rapport à la littérature. Cette thèse se propose de réfléchir à ces questions en abordant, sous le mode du dialogue, les œuvres de Jean-Michel Reynard, Christophe Tarkos, Denis Roche, Anne-Marie Albiach, Jean-Marie Gleize, Christian Prigent, Valère Novarina et Pierre Guyotat. Ces œuvres n'occupent pas toutes la même place dans cette thèse. En ce sens, l'objectif n'est pas de les épuiser mais de soulever un certain nombre de questions à travers elles. Des questions différentes selon les œuvres, selon les écrivains, mais qui sont traversées par un même fil conducteur : l'expérience littéraire.

À partir de situations chaque fois singulières, il s'agit ainsi d'éclairer certains aspects, certaines modalités de l'expérience littéraire. Les deux pôles de cette expérience sont ici l'écriture et la lecture, auxquelles il faut associer les figures de l'écrivain et du lecteur, qui occupent dans cette thèse une place centrale. La perspective est donc généraliste, qui soulève des questions tantôt poétiques, axées sur la façon dont les écrivains vivent la genèse de leurs œuvres, et tantôt plus poétiques, voire politiques, qui renvoient plutôt à la façon dont les lecteurs font à leur tour l'expérience de ces textes à la singularité parfois radicale.

En somme, les objectifs de cette thèse sont : 1) d'éclairer sous un nouvel angle les œuvres étudiées; 2) à travers leur exemple problématique, de poser les bases d'une réflexion sur la lisibilité, qui accorde une large place à la posture des écrivains et à la façon dont ils vivent la genèse de leurs œuvres; et 3) de contribuer aux études sur la genèse, la réception et la médiation des œuvres littéraires en réfléchissant à nos façons de vivre (avec) la littérature.

Mots-clefs : expérience littéraire; lisibilité; sens; singularité et communauté; poétique; poétique; Jean-Michel Reynard; Christophe Tarkos; Denis Roche; Anne-Marie Albiach; Jean-Marie Gleize; Christian Prigent; Valère Novarina; Pierre Guyotat.

Abstract

Literature at the Limits of the Readable: Singularities of Literary Experience in the Contemporary French Poetic Field

This dissertation focuses on the readability of literature—on the readability of a certain literature: French, contemporary, a literature that is more often than not classified in the poetic field. At first, a simple observation: some books are difficult to read. Sometimes we even get so far as to say they are unreadable; if this judgment cannot provide a rigorous concept to describe the texts, it nevertheless raises a number of questions which are at the heart of this dissertation. For there is nothing unreadable in itself: the unreadable is not a property, but a judgment that translates an impasse in reading. Thus, the verdicts of unreadability have varied causes and consequences. The unreadable is situated: it is difficult to approach it outside of its circumstances, since it refers less to a specific content than to an experience.

The objective here is not to alleviate the misunderstanding that can be felt in front of certain texts, but rather to question the place it occupies in our ways of reading and our relation to literature. This dissertation proposes to reflect on these questions by approaching the works of Jean-Michel Reynard, Christophe Tarkos, Denis Roche, Anne-Marie Albiach, Christian Prigent, Valère Novarina and Pierre Guyotat. These works do not all have the same place in this dissertation. In this sense, the aim is not to exhaust them but to raise a number of questions through them. Different questions according to the works, according to the writers, but which are crossed by a common thread: the literary experience.

From singular situations, the goal is thus to understand certain aspects, certain modalities of the literary experience. The two poles of this experience are writing and reading—related to those are the figures of the writer and the reader, which occupy an important place in this dissertation. Therefore, the perspective is broad, which raises questions sometimes of poietic, centred on the way writers live the creation of their works, and sometimes more of poetic, even politic, which rather refer to the ways in which readers, on their side, experience these radically singular texts.

In short, the objectives of this dissertation are: 1) to study these works from a new angle; 2) through their problematic example, to lay the foundations for a reflection on readability that gives a large place to the writers' posture and the way they live the creation of their works; and 3) to contribute to studies on creation, reception and mediation of literary works by reflecting on our ways of living (with) literature.

Keywords: literary experience; readability; meaning; singularity and community; poietic; poetic; Jean-Michel Reynard; Christophe Tarkos; Denis Roche; Anne-Marie Albiach; Jean-Marie Gleize; Christian Prigent; Valère Novarina; Pierre Guyotat.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Remerciements	v
Introduction	
Le sens de l'échec	9
Partie 1	
Logiques de l'expérience littéraire	23
Chapitre 1	
Lire la littérature	25
1.1. La vie écrite de Jean-Michel Reynard : une traversée de <i>L'Eau des fleurs</i>	27
1.2. Situations de la lecture	48
1.3. Temps et lisibilité : un travail de mémoire paradoxal	54
1.4. Expérience, formes de vie et jeux de langage	69
1.5. Christophe Tarkos et la manigance des petits paquets	78
Chapitre 2	
Paradoxes de l'illisible	93
2.1. La science de l'illisible	95
2.2. Plasticité, posture et ethos discursif	114
2.3. Retour de l'illisible	133
Partie 2	
Travaux pratiques	145
Chapitre 3	
Denis Roche et la vérité en littérature	147
3.1 Un chef-d'œuvre d'exactitude	151
3.2. La poésie est inadmissible : le dispositif de <i>Notre antéfixe</i>	167
3.3. Illisibilité du nouveau	186
3.4. Un devoir de vérité	196
3.5. La solitude de l'écrivain	205

Chapitre 4	
La page, le lac et le carnaval :	
Anne-Marie Albiach, Jean-Marie Gleize et Christian Prigent	219
4.1. La voix isolée d'Anne-Marie Albiach.....	221
4.2. Jean-Marie Gleize et la poésie sans (ré)solution	244
4.3. Le « vroum-vroum » poétique de Christian Prigent	269
Chapitre 5	
Valère Novarina, écrivain marteau	281
5.1. Le « languisme », première fiction de l'écriture	288
5.2. Le parti-pris de l'expérience : une critique du sens.....	303
5.3. Insignifiance et idiotie.....	314
5.4. Un théâtre anthropoclaste	327
Chapitre 6	
Pierre Guyotat et le drame d'écrire	347
6.1. Littérature de guerre.....	353
6.2. La défense de l'œuvre : logique de l'explication et mise en scène de soi	363
6.3. L'expérience littéraire et le prix de l'œuvre	377
6.4. L'auteur en sacrifice : <i>Coma</i> et l'adieu au monde.....	386
Conclusion	
La responsabilité du sens.....	413
Bibliographie.....	425

Remerciements

De tout cœur, je tiens à remercier ici trois personnes.

*

Merci à Véronique, qui a été là — vraiment là — du début à la fin, et qui a parfois cru en cette thèse plus que moi-même. Merci pour l'amour, l'amitié, l'attention. Merci pour le dialogue, l'humour, le temps. Merci pour tout.

Merci à Lucie, ma directrice, pour l'aide immense et la générosité. Merci pour l'échange, la patience, les conseils, la lecture attentive, la rigueur. Merci pour le soutien continu.

Merci à Sylvia pour l'écoute, la compréhension et la traversée improbable. Merci pour la bienveillance, la gentillesse, le respect. Merci pour la chance.

*

Je dois dire merci à d'autres personnes, à d'autres amis, mais je ne veux pas multiplier ici les remerciements : je veux que ces trois femmes, qui ont toute mon admiration, sachent l'ampleur de ma reconnaissance.

*

Enfin, je salue le soutien financier que m'ont octroyé le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Faculté des études supérieures et postdoctorales et le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal.

« Que n'a-t-on pas tenté pour éviter, ignorer, ou expulser le sens? On aura beau faire : cette tête de Méduse est toujours là, au centre de la langue, fascinant ceux qui la contemplent. »

Émile Benveniste,
« Les niveaux de l'analyse linguistique »

« Vous voulez du sens. Vous voulez les clés du sens, la serrure du sens, le trou évidemment, la porte du sens, le chambranle, la baraque tout autour. »

Nathalie Quintane,
« Astronomiques assertions »

Introduction

Le sens de l'échec

Il me faut pour commencer faire l'aveu d'un échec.

Cette phrase vient et je la note d'abord par dépit ou par abandon — par défaitisme, peut-être, sachant combien il est facile de miner d'avance toute confiance, voire toute possibilité de réussite, quand on se place d'emblée sous le signe de la défaite. Je la consigne par transparence, me sentant inadéquat à la tâche que je me suis donnée.

J'écris ces mots après avoir beaucoup cherché, beaucoup réfléchi; je les écris après avoir failli abandonner. Mais j'ai décidé de revenir au début, de suivre à nouveau mes propres traces et de me confronter aux chemins que j'avais suivis, aux hypothèses qui avaient guidé mes questions et mes lectures. Peut-être ai-je pensé naïvement qu'en exposant la méthode qui avait été la mienne j'allais mieux comprendre l'échec auquel j'avais fini par aboutir. Je n'avais pas exactement l'espoir de me piéger moi-même, mais peut-être celui, si je puis dire, de mettre l'échec en échec en le court-circuitant par l'aveu.

Je l'ai dit : j'avais peur de faire là un aveu qui me condamnerait à l'impuissance. Mais je sentais qu'il fallait commencer par l'échec et le laisser à la fin au cœur du projet, c'est-à-dire au cœur de son écriture. Après tout, n'est-ce pas là ce qui avait déterminé la forme de mon expérience? Depuis que j'ai ouvert ce

chantier, depuis que j'ai commencé à réfléchir aux questions qui m'occuperont ici, c'est-à-dire depuis maintenant cinq ans, l'insistance de ce motif, l'insistance de l'échec a été continue.

J'ai voulu réfléchir à la lisibilité de la littérature — à la lisibilité d'une certaine littérature : française, contemporaine, une littérature qu'on classe plus souvent qu'autrement du côté du champ poétique. Plus précisément, j'étais fasciné par les textes que je ne comprenais pas. Je reviendrai à cette notion de compréhension, et à la question du contemporain, mais pour l'essentiel je m'intéressais à des œuvres toujours en train de s'écrire. Je dis pour l'essentiel car s'il fallait résumer ma fascination initiale par un seul titre, j'évoquerais sans hésiter *L'Eau des fleurs* de Jean-Michel Reynard (1950-2003), un livre étrange, paru quelques années après la mort de son auteur, et qui a agi sur moi comme un catalyseur. En premier lieu, il y avait aussi les œuvres de Valère Novarina (1947-...) et de Pierre Guyotat (1940-...). Mais aussi, pour diverses raisons et de diverses manières, celles d'Anne-Marie Albiach (1937-2012) et de Denis Roche (1937-2015), disparus il y a peu, et qui font figure d'aïeuls dans la tradition que j'indique rapidement ici. Celles, ensuite, de Christian Prigent (1945-...) et de Jean-Marie Gleize (1946-...), qui occupent dans ces pages une place singulière puisqu'il s'agit de deux écrivains qui ont une œuvre essayistique importante, où la question de la lisibilité est centrale. À ces noms il me faut en ajouter un dernier, celui de Christophe Tarkos (1963-2004), dont l'œuvre interrompue par sa mort prématurée a durablement marqué le champ poétique français.

Je m'expliquerai en temps et lieux sur ces choix; j'essaie pour l'instant

d'indiquer certains éléments de généalogie pour réfléchir aux limites du projet, à ce qu'il peut et ne peut pas révéler. Non pas pour transformer ma thèse en l'histoire de son échec, mais pour envisager, sur le plan méthodologique, une approche plus narrative, capable de prendre le risque de l'écriture.

*

Plus tard, j'ai réalisé que cette première phrase, somme toute banale, portait l'écho d'une autre, une phrase de Michel Surya. C'est au début d'un texte intitulé « L'idiotie de Bataille » : « Il me faut faire pour commencer cette hypothèse », écrit Surya : « ce que je dirai ne me mènera à rien¹. » Il s'agit là d'un texte sur la « passion paradoxale de la raison » de Georges Bataille, et à son tour cette ouverture répond à quelques phrases prononcées par Bataille pour introduire le concept vertigineux de « non-savoir ». C'est une conférence qui a lieu le 24 novembre 1952 : « Je voudrais aujourd'hui comme d'autres fois », dit Bataille, « tenter de vous communiquer mon expérience du non-savoir. Bien entendu, j'échouerais comme les autres fois. Mais je voudrais d'abord vous représenter la mesure de mon échec². » De manière similaire, j'ai envie de dire : une fois de plus, j'essaie de poser le problème de l'illisible — une fois de plus, sans doute, j'échouerais. C'est pourquoi il me faut aussi commencer par prendre la mesure de

¹ Michel Surya, « L'idiotie de Bataille », dans *Humanimalités*, Paris : Éditions Léo Scheer, 2004, p. 17.

² Georges Bataille, « Le non-savoir et la révolte », dans *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris : Gallimard, 1976, p. 210.

mon échec.

Je convoque ces figures parce que je réalise qu'il n'est pas inutile de préciser ce que signifie, dans le contexte qui est le mien, échouer. Pour ce faire, je reviens à Surya, qui ajoute quelques lignes plus loin : « N'arriver à rien, par le même mouvement qu'on y est mené, [...] c'est ce qui est fait pour qu'on échoue, sans doute, quand bien même c'est cet échec qui est le mieux fait pour dire quelque chose de cette expérience, et des hypothèses auxquelles cette expérience obéit³. » J'insiste en particulier sur la fin de la phrase, qui me semble dire quelque chose d'essentiel quant à l'horizon de la réflexion que j'essaie de mettre en place : « c'est cet échec qui est le mieux fait pour dire quelque chose de cette expérience ». Michel Surya, je le répète, parle du non-savoir; avec une certaine réflexivité, il évoque aussi, bien entendu, sa propre situation de commentateur devant les pages que Georges Bataille a consacré à cette question retorse. Pourtant, j'y repense maintenant avant tout parce que la réflexion sur les limites de la raison qui est la sienne (la leur) n'est pas sans lien avec ce que j'appellerai ici les limites du lisible.

Qu'est-ce que Bataille cherche à penser lorsqu'il parle du non-savoir? Il ne cherche pas à indiquer un inconnu provisoire, mais l'inconnaissable absolu. Avec le non-savoir, il postule l'existence de « quelque chose » tel que peu importe quelles forces la raison humaine déploieraient pour y atteindre ou y accéder, ce « quelque chose » demeurerait inatteignable et à jamais. Comme le signale avec

³ Michel Surya, « L'idiotie de Bataille », *op. cit.*, p. 17.

justesse Michel Surya, il ne s'agit pas précisément d'« un savoir auquel on n'atteindrait pas, mais, partout et toujours, un non-savoir auquel l'action et l'exigence de savoir atteignent par le geste même qui les y porte⁴. » Ce qui n'est pas « un glissement hors de la raison, [...] un glissement dans un *hors* de la raison⁵ », mais bien quelque chose d'infra-rationnel qui aurait plutôt à voir avec « la raison elle-même mise *hors d'elle*⁶ ». Le « non-savoir » serait en quelque sorte « le *dehors* qu'est à elle-même aussi la raison⁷ ».

Certes, le savoir n'est exactement pas le lisible, mais ce sont deux termes qui ne sont pas sans lien. Le lisible est lié au savoir, à la notion de savoir, dans la mesure, notamment, où la lecture est l'un des processus par lequel le savoir devient possible. Le lisible n'est pas le savoir, mais il est difficile d'imaginer un savoir qui ne serait pas, d'une manière ou d'une autre, lisible. Il reste qu'entre les deux termes, la relation n'est pas d'identité : peut-être, plutôt, d'analogie, voire de réciprocité. De la même façon que Georges Bataille a cherché à penser le non-savoir *depuis* le savoir, on cherchera toujours, si je puis dire, à poser la question de l'illisible *depuis* le lisible. Cela veut dire au moins deux choses. D'une part, on ne peut pas séparer lisible et illisible. Ce sont des termes interdépendants, qui s'impliquent mutuellement : l'un ne peut être pensé sans l'autre. D'autre part, il n'y a pas un illisible originaire auquel le lisible s'arracherait peu à peu mais peut-être, pour reprendre en la déplaçant la formule de Surya, quelque chose comme

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁶ *Ibid.*

« un [illisible] auquel l'action et l'exigence de [lire] atteignent par le geste même qui les y porte⁸ ». C'est un excès plus qu'un manque : le lisible porté hors de lui-même. Et c'est en ce sens que je peux dire m'intéresser à des écrivains qui semblent pousser la littérature aux limites du lisible.

Je ne veux pas commenter plus avant ce texte, que j'ai convoqué pour sa façon de poser l'échec au seuil de son entreprise, mais force est de constater que la dynamique paradoxale qui caractérise le non-savoir s'avère d'emblée pertinente pour poser le problème de l'illisible. Je cherchais un modèle, une méthode non pas pour lever l'échec, mais pour l'accepter. Parce qu'avouer le mien m'a permis d'entrevoir la part d'échec que comporte d'avance, presque par définition, l'expérience de l'illisible, et de comprendre pourquoi l'échec est peut-être ce qui est le mieux fait pour l'éclairer : l'expérience de l'illisible est l'expérience d'un échec.

*

Une fois ce premier constat posé, qui place l'illisible du côté de l'échec (d'un certain échec), la question de savoir qu'est-ce que l'illisible reste encore pratiquement sans réponse. Sans réponse positive en tout cas. Les dictionnaires nous apprennent que c'est un adjectif — une partie du discours qui se rapporte au substantif. Donc, à strictement parler, l'illisible (« l'illisible ») n'existe pas : il

⁷ *Ibid.*

n'existe pas comme substantif. Le mot « illisibilité » existe, bien sûr : c'est « le caractère de ce qui est illisible » (selon le TLF). C'est une définition dont la circularité ne nous avance pas beaucoup, dans la mesure où « le caractère de ce qui est illisible » n'a aucune stabilité mais change au contraire selon les objets et les situations.

Cela m'amène à un deuxième constat (qui peut sembler banal, mais sur lequel j'insiste puisque c'est l'échec qui m'y a mené) : l'illisibilité n'a pas de définition « unique » (pas d'« essence »). Elle ne peut en avoir parce que c'est une catégorie relationnelle qui repose sur deux termes chaque fois différents. Il faudrait peut-être faire un pas de plus, à tout le moins de manière hypothétique : l'illisibilité, c'est aussi le caractère de ce qui est sans définition. Pourquoi? Simplement parce que cela renvoie à une situation où la compréhension achoppe et où la raison semble conduite à l'impuissance. En effet, on dit de quelque chose qu'il est illisible quand on ne réussit pas à le comprendre ou à l'interpréter : comment pourrait-on décrire ou définir autrement que par la défaite ce qui met notre raison et nos facultés de langage en échec? C'est impossible, presque par définition, parce que la langue, comme le rappelle Émile Benveniste, est « une structure informée de signification » et que « la possibilité de la pensée est liée à la faculté de langage⁹ » : ce à quoi on a de la difficulté à attribuer une signification, on peine à le représenter, c'est-à-dire à le penser. L'illisible, bref, est

⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁹ Émile Benveniste, « Catégories de pensée et catégories de langage », dans *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2006 [1966], p. 74.

une expérience qu'il faut envisager sous le signe d'une négativité qui n'est pas sans rappeler le non-savoir tel que je l'ai brièvement présenté.

J'y reviens par l'échec — j'y reviens en croyant qu'il faut commencer par l'échec, dans la mesure où j'ai le sentiment qu'il me faut d'avance accepter que peu importe les forces que je déploierai, je n'y arriverai pas. Et ce n'est pas là un problème, au contraire, puisque le « ne pas y arriver » est précisément l'objet que j'ai voulu interroger. Tout comme le non-savoir, l'illisible nous place dans une situation telle que, comme dit Surya, « c'est [l']échec qui est le mieux fait pour dire quelque chose de cette expérience ». C'est une question qui met à mal le discours positif, une question dont a toujours l'impression de ne pas arriver à la poser correctement. Et qu'est-ce qui se passe quand « on n'y arrive pas » ? On se trouve dans une situation empreinte de confusion et d'impuissance qui semble déterminer la forme même de notre pensée. Je dis tout ceci parce qu'il m'a fallu du temps pour comprendre que poser le problème de la difficulté (de la lecture), c'est en quelque sorte se condamner soi-même à une difficulté au carré. D'autant plus que sur le plan méthodologique, il n'a jamais été question pour moi de « lever » la difficulté ou l'échec de la lecture. Cela n'aurait qu'un intérêt didactique, sans réelle portée philosophique ou littéraire. D'une certaine manière, il ne s'agira jamais directement de rendre lisibles les textes évoqués, ni de montrer leur hypothétique illisibilité absolue. Bien sûr, je tâcherai d'éclairer certains textes pour (leur) poser certaines questions, et en retour, ils sembleront peut-être plus (facilement) lisibles, mais ce sera là une conséquence indirecte ou collatérale plutôt que l'objectif principal.

Il reste que cet apparent échec de la définition me permet de faire une observation : l'illisible semble toujours *situé*. Sa définition est en quelque sorte autoréférentielle. Selon le TLF, encore une fois, on peut qualifier d'illisible ce qu'il est « impossible ou très difficile de lire », voire ce qu'il est « insupportable de lire ». Bref, est illisible ce qui est illisible. L'illisible est situé : on peut difficilement l'aborder hors de ses « circonstances ». Au contraire, tout se passe comme si on ne pouvait aborder l'illisible que sur le plan du discours, c'est-à-dire du langage en action. D'ailleurs, les mots « impossible », « très difficile » et « insupportable », sur lesquels reposent dans cet exemple les enjeux de définition, sont très révélateurs de l'imaginaire linguistique (lexicographique?) de l'illisible puisqu'ils renvoient moins à un contenu spécifique qu'à une expérience.

Lors du colloque de Cerisy-la-Salle qui lui était consacré en 1977, Roland Barthes a tenté de décrire cette expérience, qui relève d'une perte de repères et qui atteint l'équilibre même du corps : « Devant le texte que je ne sais ni ne puis lire, je suis, à la lettre, “déboussolé” ; il se produit en moi un vertige, un trouble des canaux labyrinthiques : toutes les “otolithes” tombent d'un seul côté ; dans mon écoute (ma lecture), la masse signifiante du texte bascule, n'est plus ventilée, équilibrée par un jeu culturel¹⁰. » Puis il concluait : « Le statut d'“illisibilité” est insaisissable “scientifiquement” (linguistiquement), sauf à recourir à des normes, mais ces normes sont indécises, varient graduellement¹¹. » J'insiste sur ce verdict :

¹⁰ Roland Barthes, « L'image » (1977), repris dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1993 [1984], p. 415.

¹¹ *Ibid.*

le statut d'illisibilité est insaisissable linguistiquement. En ouverture de sa thèse sur Artaud et Joyce, Évelyne Grossman, paraphrasant Barthes, résume ainsi le problème : « L'illisible [...] ne se définit pas, il s'éprouve; il se décèle à cette souffrance de lecture qu'il inflige¹². » Je prends ces deux exemples, qui insistent sur l'impossibilité de définir l'illisible, pour mettre l'accent sur ce qu'Évelyne Grossman appelle, à la suite de Barthes, *l'épreuve*. L'illisible est une épreuve, c'est-à-dire une expérience. Voilà qui me permet d'éclairer la perspective qui sera ici la mienne : l'expérience de l'illisible importera davantage que sa définition.

Il s'agira toujours d'avancer à partir de situations chaque fois singulières pour éclairer certains aspects de l'expérience littéraire — l'expérience littéraire, c'est bien là ce qui m'intéresse en premier lieu. J'utilise à dessein une expression dont la généralité condamne au vague, mais dont les deux pôles les plus importants sont l'écriture et la lecture, auxquelles il faut associer les figures de l'écrivain et du lecteur.

Je prends un premier exemple, qui anticipe sur la suite de mon propos. Pourquoi Jean-Michel Reynard a-t-il écrit *L'Eau des fleurs* ainsi qu'il l'a écrit? Que peut-on faire avec un livre comme celui-là? Pourquoi s'y intéresser? Ou, plutôt, comment se fait-il que l'on s'y intéresse? Pourquoi, pour paraphraser Beckett, un écrivain cherche-t-il à « mal dire » à ce point? Pourquoi travaille-t-il dans le sens de ce que Derrida, à propos d'Artaud, appelle « l'adresse retorse du

¹² Évelyne Grossman, *Artaud/Joyce, le corps et le texte*, Paris : Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1996, p. 8.

mal fait¹³ »? Comment en vient-il là? Qu'est-ce que cela implique sur le plan du rapport à soi et à l'autre? Ce sont de vraies questions.

On lit les livres posthumes de Reynard avec l'impression d'un échec. Au sens, d'abord, où on est explicitement dans le registre du « mal dire » ou de la monstruosité stylistique. On est devant, comme dirait Christian Prigent, une « erreur de la nature ». On a l'impression d'assister à un échec — comme si on se trouvait devant une énonciation tellement douloureuse qu'on ne pouvait pas ne pas l'envisager sous le mode d'un échec. Je dis bien « impression » parce que le livre existe et qu'il faut donc admettre au moins une part de réussite. Je pense aussitôt : peut-on considérer un livre comme *L'Eau des fleurs* comme une réussite? C'est-à-dire : à quel prix? Je crois que c'est en premier lieu au prix de son pathétisme. (L'adjectif « pathétique » selon Littré : « Qui touche l'âme et émeut. ») Je ne veux pas dire nécessairement sa façon d'esthétiser la douleur ou l'échec. Mais il y a quelque chose de tellement crypté dans ce livre qu'on est en droit de se demander en quoi ça nous regarde. Plus je fréquente ce livre, plus l'impression en moi est tenace de me trouver devant un travail acharné, pratiquement à la limite de la folie. Un travail fait que pour soi. Et pourtant, le livre existe et nous concerne forcément tous. Chaque fois que je pense à ce livre, c'est l'impression de solitude qui s'en dégage qui me revient en mémoire et me donne à penser ce que je viens d'indiquer.

Pourtant, par souci de rigueur, je dois m'interroger : est-ce moi qui projette

¹³ Jacques Derrida, *Artaud le Moma*, Paris : Galilée, 2002, p. 53.

cette douleur sur ce livre? Je l'ouvre au hasard pour vérifier et je tombe sur quelques mots, soulignés lors d'une lecture précédente, et qui résument avec ambiguïté certains éléments que j'essaie ici d'évoquer : « le tourment de la chose écrite seule¹⁴ ». Je cite la formule pour son ambivalence, dans la mesure où la solitude renvoie certes à la chose qui est écrite, mais aussi à l'acte d'écriture. On peut entendre d'abord « le tourment de la chose écrite seule » comme le tourment d'une chose écrite qui est seule, c'est-à-dire sans lien ou sans parenté ou sans rien qui lui ressemble. Mais on peut aussi dépasser l'accord au féminin de l'adjectif pour envisager une chose écrite par un seul — par un qui est seul : sans lien, sans parenté, etc. Dans les deux cas, le « tourment » est celui de la communauté.

On aura l'occasion d'y revenir souvent, parce que la question du lisible et de l'illisible nous force à interroger les fondements sociaux de la littérature et l'articulation entre singularité et communauté qui caractérise l'expérience littéraire de manière si paradoxale. C'est pourquoi les œuvres seront ici avant tout envisagées comme dispositifs rhétoriques et comme formes de vie. Il s'agira donc de prendre au sérieux la proposition d'Henri Meschonnic qui dit que « [le] sens des mots n'est pas séparable du sens de la vie¹⁵ ».

¹⁴ Jean-Michel Reynard, *L'Eau des fleurs*, Paris : Éditions Lignes, 2005, p. 61.

¹⁵ Henri Meschonnic, *Le langage Heidegger*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990, p. 21.

Partie 1

Logiques de l'expérience littéraire

Chapitre 1

Lire la littérature

« Qui donc possède la main enchantée capable d'entrer dans la machinerie sans être déchirée par mille couteaux et semée à tous les vents. »

Franz Kafka, *Journal*,
21 novembre 1913

1.1. La vie écrite de Jean-Michel Reynard : une traversée de *L'Eau des fleurs*

La littérature pense. C'est-à-dire que « littérature » est le nom d'une parole — d'une tâche? — qui doit infiniment être pensée. Doit-elle l'être parce qu'elle est d'avance la moins sûre, la plus incertaine de ses moyens et de ses fins? C'est possible. Après tout, si la littérature pense, elle le fait avec une voix qui ne connaît pas le ton claironnant de la démonstration. Je veux dire : les écrivains dont on peut dire qu'ils pensent arrivent peut-être à penser justement parce qu'ils ont conscience que tout pourrait s'effondrer. Ainsi peut-être ne pensent-ils que dans la mesure où ils savent qu'il y a un point au-delà duquel la pensée pourrait ne plus être possible. Sans relâche la pensée devrait donc se tenir au bord de l'effondrement. Car c'est bien au risque de n'être rien que la littérature peut être l'essentiel.

Une chose, à tout le moins, semble sûre : si « littérature » est le nom d'une pensée, elle est le nom d'une pensée qui ne laisse pas indemne. Le nom d'une pensée dont on ne viendrait jamais à bout. Aussi ne faut-il pas s'étonner de ce que

la langue, parfois, doive s'effondrer pour qu'il soit possible de penser ce que la langue, avant, ne permettait pas de penser. Certains écrivains — c'est le cas de Jean-Michel Reynard — doivent, pour penser, écrire dans une langue qui semble n'avoir plus rien à perdre. Parce qu'elle aurait tout perdu? Parce qu'elle serait déjà allée au bout de la perte qui la fonde? C'est également possible. Mais si, une fois brisée, cette langue ne peut plus, dans la langue de l'autre, la langue d'avant, dire ce qui lui arrive, ce qu'elle fait et dont elle témoigne paradoxalement, comment entendre ce qu'elle nous oblige à penser? Il n'est pas certain qu'il soit possible de l'entendre, car d'une certaine manière il n'est pas sûr que cette langue sache, pour l'autre, aller au-delà du silence. Ainsi je suis étonné et je ne suis pas étonné de l'accueil qui a été fait ou n'a pas été fait aux livres posthumes de Jean-Michel Reynard. Je suis étonné qu'on ait fait si peu d'efforts pour entendre la langue inouïe qu'il a déployée dans *L'Eau des fleurs* et *sans sujet*. Mais je ne suis pas étonné car peut-être a-t-il lui-même tout fait pour qu'il soit à peine possible de l'entendre. D'entendre que ce qu'il dut lui être à peine possible de dire fut dit.

Pour ma part, j'ai reçu *L'Eau des fleurs* comme une énigme, et c'est de cette énigme que j'aimerais ici parler en faisant une traversée du livre — de façon à poser de manière aussi concrète que possible certaines des questions sur la lisibilité qui m'intéresseront au cours de cette thèse. Une traversée non pas pour en finir avec ce livre, mais, plus humblement, pour commencer à le lire : une traversée pour aider peut-être d'autres lecteurs à trouver le courage de l'approcher. Et si je parle d'énigme, c'est je me suis d'emblée demandé à quel point ce livre rompait le « pacte de lisibilité » qui fonde la littérature. Car

quoiqu'on dise de l'articulation entre littérature et pensée, il reste que « littérature » est l'un des noms qu'on peut donner — qu'on doit donner — aux questions que les livres posthumes de Jean-Michel Reynard nous obligent à penser. *L'Eau des fleurs* en particulier, dont il sera surtout question dans les pages qui suivent, est un livre auquel on se heurte nécessairement : on le frappe comme on frappe un mur. La syntaxe y est brisée, souvent les mots sont défaits, les articulations entre les éléments à peu près impossibles. Si on fait le pari de le prendre au sérieux, c'est un livre d'une rare violence, parce que notre confiance en la langue en ressort éprouvée.

C'est l'un des effets d'étrangeté que provoque sa lecture : aucun moyen de savoir ce qu'il faut creuser ou approfondir dans les passages où la lecture achoppe. Jacques Dupin, un ami de Jean-Michel Reynard, souligne d'ailleurs en préface ce dilemme auquel le lecteur est sans cesse confronté : « Tel paragraphe touffu et infranchissable, va-t-il peu à peu s'éclairer si je soutiens l'effort de lecture, ou bien est-il à jamais opaque parce qu'il a été conçu pour l'être¹⁶ ? » Bref, si je m'acharne sur tel bloc particulièrement illisible, vais-je à la fin en saisir la portée, le sens ? Rien n'est moins sûr. « Peine perdue » peut-être — comme le signale le titre d'un autre livre de Reynard, qui s'ouvre sur ces vers : « mais, si j'écris / c'est que je n'ai / rien¹⁷ ».

La littérature, d'ordinaire, ne nous confronte pas aussi radicalement à cette

¹⁶ Jacques Dupin, « Démantèlement du barrage », dans Jean-Michel Reynard, *L'Eau des fleurs*, Paris : Éditions Lignes & Manifestes, 2005, p. 12.

¹⁷ Jean-Michel Reynard, *Peine perdue*, Paris : Messidor, 1991, p. 7.

incertitude : on fait confiance aux livres qu'on lit, on les ouvre en faisant un pari très simple qui veut que si l'on fournit, comme dit Dupin, l'effort de lecture nécessaire, leur sens nous apparaîtra. C'est ce que j'appelle un « pacte de lisibilité »; c'est ce que *L'Eau des fleurs* me semble d'emblée court-circuiter. Car lire ce livre est une expérience par moments frustrante, et qui soulève un certain nombre de questions dont la première est peut-être, simplement, pourquoi lire un tel livre?... C'est une vraie question. Entrant dans *L'Eau des fleurs*, on doit d'avance faire aveu de son échec : jamais, bien sûr, on n'arrivera à le lire si, par « lire », on entend la satisfaction d'une certaine volonté de comprendre que l'on éprouve souvent au contact de textes. Lire ce livre n'est pas une expérience satisfaisante : on y entre plutôt comme on met le pied dans un piège. C'est-à-dire d'avance peine perdue, comme dit Reynard, car le sens de ce livre n'est pas à chercher, comme on y est habitués, dans le mouvement de sa révélation, mais dans celui, peut-être, de son phrasé, et de ce qu'il ouvre, de ce qu'il déplace dans nos habitudes cognitives et dans notre expérience.

Au-delà de la question de sa lecture, ce qui m'a aussitôt fasciné de *L'Eau des fleurs*, et qui m'y a fait sans cesse revenir, c'est aussi la question suivante : pourquoi écrire un tel livre? Comment, pour son auteur, vivre avec un livre aussi monstrueux? C'est-à-dire comment le porter? C'est avec une certaine tristesse que j'envisage la « réponse » à cette question : c'est impossible. Impossible de porter un tel livre. Et, de fait, c'est un livre qui ne s'est pas, du vivant de son auteur, *laissé lire*. C'est un livre posthume, tout comme *sans sujet* — ils sont parus quelques années après la mort de l'auteur. Pourquoi écrire de tels livres? *L'Eau*

des fleurs a été écrit, peut-on apprendre à la toute fin, entre décembre 1996 et avril 2003 — Reynard est mort le 24 novembre suivant. C'est donc pendant les derniers mois de sa vie qu'il a ensuite écrit *sans sujet*, un livre à sa façon encore plus bouleversant dans ce qu'il réussit à dire de la mort, vécue comme un processus de néantisation — avec tous les paradoxes ontologiques que cela peut impliquer.

C'est Michel Surya, éditeur des livres posthumes de Reynard, qui dit : « il faut être près de la mort, être très près d'elle, *et depuis toujours*, pour que soit donnée la possibilité (je n'ose pas dire : la chance) d'user d'une langue qu'on n'eût pas à justifier, dont on n'eût plus à répondre¹⁸. » Une langue dont on n'eût plus à répondre... c'est une idée folle quand on pense que la littérature est un fait social, et que la possibilité d'un sens est toujours liée au vivre-ensemble. « Ne pas répondre », parce qu'on ne le peut pas ou plus, c'est aussi mettre fin à tout dialogue, court-circuiter directement le rapport à l'autre en le livrant sa vulnérabilité, ou à son échec. Et c'est là peut-être la plus grande violence de *L'Eau des fleurs*, ce livre dont la langue, justement, ne semble pas devoir ouvrir le dialogue mais par avance le rendre impossible. La langue que Jean-Michel Reynard déploie dans ses livres posthumes ressemble plutôt à des sables mouvants dans lesquels celui qui écrit s'avance pour y creuser sa propre tombe.

¹⁸ Michel Surya, *Excepté le possible*, Paris : Fissile, coll. « Cendrier du voyage », 2010, p. 62.

1.1.1. SABLES MOUVANTS DE LA LANGUE

Le premier bloc de *L'Eau des fleurs* rend bien compte de cet effet d'enfoncement ou d'enfermement — motif récurrent du livre :

la pluie, dedans la masse dans la terre. à nouveau. une couche sur dessus une couche. le bol des mots glissants, déglutinés, la bouchée de la contrée torrentielle, la terre, entre la terre, ou l'eau, dont consiste, à le défaut de la vue — « comme une substance du mal, masse affreuse, informe, soit épaisse (dolée s a fâché) — ils l'appellent terre », la langue. à nouveau, sans un précédent, le silo (le mot seul se recueille), le faire-part sans bouger, un déluge campé reclus d'entre les ligaments de l'air — « soit ténue et subtile, comme un corps aérien » — tiède, des méandres roux (elle), des entorses, le gris-vert de la tiédeur lexicale qui herse comme par des tenaille. l'eau, c'est-à-dire, que tout cela. la bonde des choses selon la pluie termitière — elle ne dit rien. les lobes, rien. des compliments. la langue elle. l'adjudication. la terre elle ne dit rien. mais frêle, en n'ayant pas vu elle-même, ni ouï, en n'ayant pas appris une chose quelque quant à l'usage de la joie — quant à soi, la tête petite perpétuelle (soit, incrédule, clément, de telle guerre lasse, notre chose) — si, si peu que à toutes les fins, naufragé ici, j'y reconfigure frauduleusement¹⁹

Dès les premiers mots, « la pluie, dedans la masse dans la terre », le sol, comme les mots qui deviennent « glissants », perd sa solidité, et devient boueux comme la langue, cette « masse affreuse, informe », « substance du mal ». On ne peut plus poser le pied sur ce sol sans qu'il s'enfonce, de la même manière que le « sujet » ne peut plus ici faire confiance à la langue pour se « construire » à travers l'acte d'énonciation. Par une telle langue, le sujet, « naufragé », dit-il, dans on ne sait quel « déluge » (verbal? physique?), ne peut que se déréaliser ou se dissoudre. Un peu plus loin, il est d'ailleurs question du « langage mangeur des hommes²⁰ » — l'image est très forte, qui dit bien de quelle articulation entre langage et subjectivité il est question ici.

Difficile de savoir si c'est la langue qui est de terre ou la terre qui est faite

¹⁹ Jean-Michel Reynard, *L'Eau des fleurs*, op. cit., p. 25.

de mots, mais les deux « substances » sont toujours chez Reynard dans un rapport de grande proximité. La figure de l'île traverse par ailleurs le livre, comme s'il s'agissait de retenir un peu de terre au milieu de la mer — et la mer est une autre figure récurrente de *L'Eau des fleurs* et de *sans sujet* —, une île, donc, sur laquelle tant bien que mal se tenir, naufragé. Le naufragé, c'est celui qui, par on ne sait quelle fatalité, n'a plus affaire aux hommes : tout se passe comme s'il était, pour les autres, déjà mort car absent de leur communauté. Le naufragé est bien celui qui peut, comme disait Surya, user d'une langue dont il n'a plus à répondre. Il est à l'écart, dans une solitude qui n'est pas sans violence : « seul, jusqu'à l'exténuation du magma, comme le plomb global de la langue soi-même, comme le monde cela, comme le temps surdit qui contraint moi du bloc fissé cela par la conséquence enfin, pétri entre la volute massive de sa vulgarité personnante²¹ ».

La langue comme du magma à exténuer, une masse informe comme du plomb fondu — et si la langue est de terre, c'est de sables mouvants, disais-je, qu'il s'agit. En effet, nommer les choses apparaît ici comme un geste similaire à celui de les enfouir dans la terre : « puisque la langue morte, que je tente dedans le restant de nommer une chose de quelque tout de même, puis de l'enfouir à *sa place*, la terre muette plein mon nom, plein mon esprit, va m'étouffer jaunie bien de mes mots inallaités²² ». La terre ou la langue, dit-il, va l'étouffer, et cette figure de l'étouffement, loin d'être anodine, prend au fil du livre des formes autrement

²⁰ *Ibid.*, p. 35.

²¹ *Ibid.*, p. 34.

²² *Ibid.*, p. 37.

plus mortuaires. Car celui qui écrit ne cesse de creuser, comme s'il y avait toujours quelque chose à enfouir. Deux cent pages plus loin, il écrit que « la langue enterre le “temps” [...] de vivre par le long de la phrase que chaque individu né du langage y articule de le sexe de la mère de lui à le sexe de la mort de lui (le individu) (de *mla* mère, de *ma* mort)²³ ». Le temps qui va du sexe de la mère à sa propre mort — ce sont par ailleurs deux des pôles majeurs du livre —, c'est-à-dire précisément le temps de sa vie, c'est cela que la langue enterre ou enfouit. De là, il n'y a qu'un pas à faire pour dire que la langue de *L'Eau des fleurs* fut pour Reynard le lieu où enterrer « sa » vie. Qu'est-ce à dire?

1.1.2. UNE VIE ÉCRITE

L'Eau des fleurs est aussi, à sa façon, un journal où est consignée, cryptée pour ne pas dire enterrée, la vie de son auteur. Un exemple parmi d'autres :

samedi 10 février. l'insomnie. le rapport à ce qui s'est passé hier, forcément, à ce qui se produit entre les mots une fois de plus, le miel arseniqué des mots, l'armure de la faim. pourtant non seulement. le rapport aux bruits aussi. la nuit, il y a des bruits, des craquements, des borborygmes, des bougements, des cavalcades au-dessus, sur le toboggan du toit. il y a un arbre vigoureux qui étend, qui vautre une branche géante sur le toit, qui le prend par l'épaule, qui le enlace avec le vent troué qui lui dit de faire que la structure joue, l'humidité hammamienne, l'ajointement des lattes, du treillis des murs, je ne comprends pas, malgré le ventilateur rond d'une vaillance, mais justement, j'ai eu froid aussi²⁴

Récit d'une nuit qui semble tout à fait banale. À ce sujet, Reynard dit bien plus loin qu'il s'agit de « scruter, triturer, malaxer : “charcuter”, dans le idiome familial, stériliser la parcelle modeste le plus à le bout, le copeau infimissime du

²³ *Ibid.*, p. 262-263.

²⁴ *Ibid.*, p. 74.

souvenir²⁵ ». Il y a bien dans ce livre un certain nombre de souvenirs, de notes, d'expériences, de récits de rêves jalonnés de dates comme s'il s'agissait de faire le bilan d'une vie. Et ce qui frappe à la lecture, c'est l'accumulation de détails microscopiques qui donne un effet d'empilement tout à fait vertigineux. C'est ce qui donne le sentiment d'un trop-plein, d'une logorrhée qui ne s'arrête jamais. Après tout, ce sont des blocs de prose denses qui forment le livre, et de ces blocs le sens global est toujours difficile à cerner : on comprend la plupart du temps chaque mot individuellement, on arrive à mettre tel mot en relation avec celui qui le précède où celui qui le suit, mais dès que l'on se recule et que l'on essaie d'éclairer le sens de tel ou tel passage, tout s'effondre tant la syntaxe — ce qui fait justement que les mots forment des phrases ou des énoncés — et l'isotopie — qui renvoie à la redondance des éléments et des motifs qui donnent ainsi consistance au texte — semblent à mesure sabotées.

Le texte, en tout cas, ne fonctionne pas du tout selon un régime de représentation. S'il a quelque chose du journal, ce livre est toutefois loin d'avoir le caractère ordonné qu'ont généralement les « récits de soi ». C'est par opposition à cette notion de récit que j'avance cette idée de la « vie écrite » de Jean-Michel Reynard. Le récit, on s'en souvient, fait selon Paul Ricoeur un travail sur le temps qui est de l'ordre d'une refiguration narrative de l'expérience. On assiste, dans *L'Eau des fleurs*, de manière opposée, à la *défiguration* narrative de

²⁵ *Ibid.*, p. 165.

l'expérience²⁶. C'est ce que j'appelle la « vie écrite », dont les livres posthumes de Reynard me semblent des exemples justes, car même s'il parle de tresser « les épisodes multiples [...] à l'intérieur de la langue qui charrie²⁷ », ce geste de « tresser » n'est pas chez lui une tentative d'homogénéisation de l'expérience, puisque l'expérience se donne ici dans sa radicale hétérogénéité.

Du reste, la violence qui est celle *L'Eau des fleurs* est aussi celle de l'aveu, et ce n'est pas un hasard si l'exclamation d'Augustin, « miserere, ut loquar », est convoquée par Reynard dans le dernier tiers du texte²⁸. « Miserere, ut loquar » : « Pitié, je veux parler », dans la récente traduction de Frédéric Boyer²⁹. « Pitié, je veux parler »... Le besoin de se dire frôle ici la supplication, car il faut parler même s'il est impossible de se dire. La violence de ce paradoxe est partout dans *L'Eau des fleurs*, ce livre dans lequel Reynard semble faire le pari de se dire tout en ne se disant pas : il nous fait entrer, nous amène si près de lui, dans sa vie, ses rêves, ses regrets, et en même temps il nous maintient à distance, garde lui seul la clef de ce qui restera pour nous obscur. Il y a dans ce livre une pudeur par moments écrasante, à laquelle la nécessité de se dire cherche toujours à résister.

Tout se passe comme si l'avancée dans la vie écrite dont témoigne *L'Eau des fleurs* devait permettre à celui qui se dit, à celui qui avoue, d'aller au-devant

²⁶ Évelyne Grossman avance quelque chose de similaire à propos d'Artaud dans *La défiguration*, Paris : Minuit, 2004, p. 41.

²⁷ Jean-Michel Reynard, *L'Eau des fleurs*, op. cit., p. 81.

²⁸ *Ibid.*, p. 242.

²⁹ Saint Augustin, *Les aveux*, traduction de Frédéric Boyer, Paris : P.O.L, 2009. Le traducteur a fait le choix de mettre de côté le titre classique des *Confessions*, au profit d'un titre qu'il juge plus juste pour décrire le projet d'Augustin. Car le sens classique du mot latin *confessio*, défend

de sa propre condamnation. Après tout, Reynard n'écrit-il pas, quelques lignes avant qu'apparaisse l'exclamation latine d'Augustin³⁰, « je veux que tu *condamnes* le creux fondant de la terre des pages que je retourne³¹ »? Cette adresse est liée à la mère, une présence sur laquelle je reviendrai, mais je retiens néanmoins que le geste d'écriture, le travail sur la langue qu'il creuse, semble ici un appel à la condamnation. Et c'est ainsi, en allant dans le sens d'une réconciliation, que l'aveu prend un caractère performatif — car il faut encore qu'une faute soit admise pour être rédimée.

1.1.3. LE DEDANS ET LE DEHORS

Dans une lettre à André du Bouchet, Reynard écrit en 1985 : « Déroute intérieure, désastre au-dehors, disponibilité équivoque de la langue, c'est bien entre ces trois éléments que ça se joue³². » Voilà assez clairement énoncés trois des pôles structurant son entreprise, son expérience. Mais toujours entre ces trois termes les rapports sont conflictuels. Concernant le travail sur *L'Eau des fleurs*, il indique d'ailleurs : « l'ouvrage se en faisant, le verbe peut finir par s'accumuler, par se raidir de la sorte, aux limites conjecturées des vitesses du dehors avec le dedans

Boyer, va dans le sens de révéler, faire reconnaître, sortir de soi : il s'agit ici d'avouer plutôt que de confesser.

³⁰ Par ailleurs, il faudra un jour expliciter, dans *L'Eau des fleurs*, la présence d'Augustin, dont les *Confessions* (les « c de s a », écrit Reynard) sont convoquées à un moment où il est précisément question de « fonder une critique du religieux ».

³¹ Jean-Michel Reynard, *L'Eau des fleurs*, *op. cit.*, p. 242.

³² Jean-Michel Reynard, « Lettres à André du Bouchet » (24 octobre 1985), dans Collectif, *Jean-Michel Reynard : une parole ensauvagée*, Bruxelles : La lettre volée, 2009, p. 86.

un moment³³ ». À ce rapport conflictuel entre le dedans et le dehors est lié aussi le sentiment d'enfermement qui se dégage de ce livre, dont on a l'impression au fil de la lecture qu'il se clôture peu à peu.

Un passage, parmi d'autres, où se cristallise cette idée :

du-dedans (de) la masse sauvage du flux encore, il n'est plus (pas) impossible (peut-être) (absolument) que je réifie (que je réifie (que je aveugle, que je bouche, que je mure, que je condamne) — que je *clôture* (le dit-quoi) que le torchis des murs du cube oblong du livre du monde exhaustif et(-ensemble) le volume de-du corps verbalisé que je y introduis *ne* chosient *que-un* être, le seul, le même au réel enfin, une compacité spirituelle de une épaisseur unique sans la foi ni la loi³⁴.

Si on défait un peu le nœud, on voit qu'il s'agit, depuis le « dedans (de) la masse sauvage du flux », de « boucher », de « murer », de « condamner », donc de bloquer l'accès au dehors (ou au dedans). Il s'agit, dit-il encore, de « réifier », mais réifier quoi? Peut-être, simplement, la langue, dont *L'Eau des fleurs*, ce « livre du monde exhaustif » fait une frontière de moins en moins poreuse, de plus en plus opaque, entre le dedans et le dehors. C'est aussi le « corps verbalisé » de l'« être » (un nouveau participe passé de l'infinitif « être », verbe clef de l'ontologie occidentale), qui y est « chosé », comme il dit. Car chez Jean-Michel Reynard, il en va de ce repli comme du travail même de la phrase : « l'opération de la clôture tentée de une phrase certaine respiratoire, digestive, dialectique, sentimentale, inique, tendre, désarmante, fallacieuse³⁵ »...

Sur cette idée de clôture, dès les premiers mots du livre — « la pluie, dedans la masse dans la terre » —, on sent à l'œuvre cet enfoncement, qui est

³³ Jean-Michel Reynard, *L'Eau des fleurs*, op. cit., p. 89.

³⁴ *Ibid.*, p. 149.

³⁵ *Ibid.*, p. 82-83.

aussi enfermement. La pluie, on se souvient, était d'ailleurs chez Baudelaire aussi un symbole éminemment carcéral. Le quatrième *Spleen* le dit bien : « Quand la pluie étalant ses immenses traînées / D'une vaste prison imite les barreaux³⁶ ». La pluie enferme au-dedans, elle bloque l'accès au dehors. À juste titre, Évelyne Grossman souligne que chez Baudelaire « la théorie des “correspondances” relève d'une croyance en la *figurabilité* du présent³⁷ ». Chez Reynard, toutefois, aucune trace de cette croyance. C'est plutôt à l'épreuve de cette impossible figurabilité qu'on est confronté. Les « fleurs » mêmes ne sont plus figurables : il n'en reste que l'eau, masse informe s'il en est. Je veux dire : on n'a plus *Les Fleurs du mal*, on a *L'Eau des fleurs*; on n'a plus *Les Fleurs du mal*, on a la langue, ainsi que Reynard l'indique d'entrée de jeu, comme substance du mal, « masse affreuse, informe ». Le mouvement de la défiguration pourrait difficilement être plus net.

Certes, la pluie enferme, mais la pluie aussi mouille la terre, et rend la langue assez malléable pour qu'elle puisse être modelée ou creusée. Et c'est ce qui est paradoxal chez Jean-Michel Reynard : le geste carcéral, celui qui enferme douloureusement le « (sans) sujet », est aussi un geste protecteur, au sens où il contribue à la construction d'un abri ou d'un refuge. Et c'est là une autre question qui revient de manière récurrente dans *L'Eau des fleurs*, et qui est liée à cette idée d'« enterrement » dans la langue dont je parlais plus tôt.

En effet, quand l'auteur parle du travail sur le livre, il y a une oscillation

³⁶ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris : Gallimard, coll. « NRF/Poésie », 1996, p. 113.

³⁷ Évelyne Grossman, *La défiguration*, *op. cit.*, p. 45.

entre la « coulée », de ciment ou d'argile par laquelle on pose les fondations d'une construction, et la « mise en terre » faite par le fossoyeur :

depuis des jours, plusieurs semaines, aussi je prépare la coulée, l'argile du remplissage par l'empilement horizontal de cela dont le moût se emploie de combler au ressemblant le plus la section incrédule de la page encore, sans de la retenue, sans la destination aucune, du geste qui s'apparente, à-travers la hâte contrée de l'appesantissement têtue, au rabat d'un fossoiement après la mise dedans la terre, j'ai le besoin de triturer aux côtes depuis comme jamais, dans la tranche, le cube que je veux dire un carré d'abord, c'est pour avec de y concuber muni de la totalité du dehors³⁸

Cette forme cubique revient à de nombreuses reprises dès qu'il est question de figurer le livre — ce cube est tout à la fois abri, maison et cercueil dans lequel le corps mort est mis en terre : Reynard parle des « parois verbales du cube³⁹ » qu'il construit « un centimètre plus(se) un centimètre plus(se) un, le volume quasi parallélépipédique selon les faits, ou de tel cube distendu, élongué tel je le convoite du tombeau du repos qui le dure (à la mesure) en l'édifiant comme un livre⁴⁰ ».

1.1.4. JOURNAL DE DEUIL

Bien sûr, c'est un livre testamentaire, un livre écrit comme on creuse une tombe — la mort y est partout, et celui qui écrit avance dans la langue comme s'il s'enterrait vivant. Mais s'il est question de sa propre mort à venir dans ce « roman de mourir⁴¹ », ce livre est aussi un journal de deuil : la mort de celle qu'il appelle

³⁸ Jean-Michel Reynard, *L'Eau des fleurs*, op. cit., p. 75-76.

³⁹ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 41.

« mla mère » apparaît comme le cœur noir du texte. Si *L'Eau des fleurs* est la « romance » (c'est le sous-titre, ou la mention générique du livre) de la mort de sa mère, c'est avec *sans sujet* que Reynard approchera plus radicalement sa propre mort.

Dans *L'Eau des fleurs*, la disparition de la mère est l'événement traumatique qui tord l'ensemble du texte; c'est le noyau qui agit comme un centre de gravité auquel tout se rattache. En effet, cet événement semble figurer le mur que le livre s'acharne à traverser. Si au départ la langue est tendue, sur le point de craquer, à la fin ce qui frappe est l'apaisement qui se dégage du texte, comme si après le texte, le deuil, la maladie, l'auteur en venait à trouver une certaine paix. En ce sens, la fin du livre est bouleversante : la mère est morte et l'enfant la laisse partir en se préparant, malade à son tour, à affronter sa propre mort. Une série de poèmes, des blocs encore, retracent les moments du deuil — ce sont des poèmes où la figure de la mère est retrouvée dans toute sa gravité, mère tantôt « si légère », tantôt « si lourde », dit le fils qui écrit comme s'il déposait son corps dans un tombeau creusé à même la terre ou la langue.

mère si légère / tu t'es envolée / tout de même / malgré les attaches / et les câbles / et au ciel par le chemin / le plus long / soit celui de la déréliction / pesante / écrasante — / or-mais il reste un poids / sur la terre / à l'endroit de ta défiance / un poids plus mort / que celui de ton envoi / de ta dissipation / le poids qui demeure là / lui que je regarde / à l'endroit exact de ton ombre / c'est tout le mien / car je n'ai pas encore / fini d'apprendre / comment on saute le pas / l'appareillage / en commun et le lit / mais je saurai / et nous ne serons plus dedans la seconde / loin tellement l'un / de l'autre / que nous avons été / du temps que notre / amour / nous pesa / de son poids / bien pire (16 décembre 1996. m est morte dimanche hier)⁴²

⁴² *Ibid.*, p. 311; les barres obliques sont dans le texte de Reynard.

L'instant de la mort oscille entre légèreté et lourdeur, entre envolée et attachement, montée au ciel et descente en terre. C'est que l'absence laisse un vide dont la densité agit plutôt comme un poids dans la vie du fils, et ce poids qui reste, il le regarde jusqu'à ce que l'ombre de la mère se confonde avec sa propre mort, qu'il apprivoise. « [J]e n'ai pas encore / fini d'apprendre / comment on saute le pas », écrit-il pour marquer sa défaillance. À la fin, seul le temps, malgré tout, rassemble. Dès qu'ils ne sont plus, comme il dit, « dedans la seconde », ils deviennent « loin tellement l'un / de l'autre » (et la cassure du vers accusant déjà la séparation). Son ami Jacques Dupin parle de *L'Eau des fleurs* comme d'un « [i]mmense travail d'expiation et de rachat après la mort de la mère⁴³. » C'est un livre, en ce sens, de réparation : alors que de poème en poème, la mère s'alourdit, le fils trouve les mots pour dire les regrets, la honte, la culpabilité.

mère si lourde / qui n'entend plus que le vent / ou la conversation des fosses pleines / mais lourde de moi simplement / d'avoir été un fils / méthodiquement, désidérément / envieillie, diminuée, dérégulée / jusque dans l'ordre de tes jours / et dans de tes pensées personnelles / qui n'entend plus ni ne voit plus / que avec le secours des yeux des os si proches / si aisés / le secours des rêves des choses-là qui / n'en font pas / lorsqu'elles nous dévisagent / lorsqu'elles nous défigurent / avec parfois des regards d'animal / avec au mieux une présence / de la perplexité⁴⁴

Se reprenant, lui disant et redisant que c'est lui qui l'a « progressivement / dialectiquement / accidentée, qui l'[a] déconsistée très⁴⁵ », lui demandant pardon, il lui annonce qu'« [il] arriver[a] bon second⁴⁶ » et se désole d'avance de son

⁴³ Jacques Dupin, « Les poèmes et le livre », dans Collectif, *Jean-Michel Reynard : une parole ensauvagée*, op. cit., p. 18.

⁴⁴ Jean-Michel Reynard, *L'Eau des fleurs*, op. cit., p. 313.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 313.

⁴⁶ *Ibid.*

absence. « [T]u ne seras pas de mon enterrement », poursuit-il, « comment est-ce que je vais faire tout seul au / moment-là⁴⁷ ». La question est saisissante : comment est-ce que je vais faire pour mourir? Surgit là une trace d'angoisse ou de crainte, comme s'il était incertain d'y arriver seul. Pourtant, la mort apparaît comme la plus extrême des solitudes. On ne meurt que seul, bien sûr, car la mort marque le néant à partir duquel plus jamais il ne sera possible d'aller vers l'autre. Expérience douloureuse, qui essaime partout dans *L'Eau des fleurs*, et qui est peut-être la raison pour laquelle je garde l'impression que celui qui l'a écrit a dû s'enfermer ou s'éloigner, se retirer du monde, naufragé sur l'île qu'il cherchait, et trouve à la fin. « L'île », c'est le titre de la dernière partie du livre, le titre d'un poème en vers, qui fait une page — un texte assez prosaïque, qui laisse entrevoir la sortie d'un cercle vicieux : celui qui est mis en scène est en voyage, il se promène dans un marché, où il voit un « ensemble d'enfant⁴⁸ », qu'il a envie d'acheter, sans le faire toutefois car ce dernier « portait une marque, comme une tache », « quoiqu'il fût joli ». Il retourne donc à l'hôtel, et le regrette aussitôt : il aurait dû malgré tout acheter l'ensemble. Ainsi il ressort et refait le trajet; l'événement se répète, mais entretemps, quelle chance, la marchande « avait ôté la marque, la tache », alors il achète enfin l'ensemble, propre cette fois, lavé de la souillure qu'il avait perçu d'abord. Il repart satisfait enfin. Et voici les derniers mots du livre : « oui, dans la poussière que je soulevais toujours / en m'en retournant le cœur

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 333-334; les quelques citations sans référence qui suivent proviennent toutes de ce poème.

ferme du temple, / soulagé, / heureux dans la poussière enfin, / au-dedans de moi c'est cela, je crois, que j'ai pensé ». Heureux enfin... La fin du livre atteint une clarté que rien ne laissait au début entrevoir.

1.1.5. LA COMMUNAUTÉ IMPOSSIBLE

Sur le rapport étroit que le mot entretient avec la mort chez Reynard, il y aurait beaucoup à dire⁴⁹. Un peu avant le passage sur le décès de la mère, il écrit par exemple : « un nuage ne meurt pas, parce que il est un mot. je meurs parce que je ne suis pas un mot (moi). je consiste un nom, mondanéiquement. les noms sont mortels seulement⁵⁰ »... Un mot ne meurt pas — seul le nom est appelé à mourir. Une seule lettre sépare « mot » et « mort », mais ce « r » manquant coupe d'avance aux mots toute « faculté » de mourir. Lui est un nom, ou plutôt, dit-il, il « consiste un nom » (et il faudrait d'ailleurs éclairer ce qui chez lui sépare et rapproche les verbes « être » et « consister ») — il « consiste » un nom, « mondanéiquement ». Il « est » une monade.

Car la langue ne fait pas que rassembler les hommes en leur permettant de se comprendre au sein d'une même communauté; elle les sépare aussi. C'est-à-dire que chez Jean-Michel Reynard, le soi n'est pas conçu comme un « sujet », qui serait ouvert à l'autre, qui aurait besoin de l'autre. C'est plutôt le « sans sujet » qui ressort : le soi est replié sur lui-même à l'image d'une monade, cette individualité

⁴⁹ Il y aurait aussi beaucoup à dire sur ce qu'il appelle « la choséité du mot » (p. 41).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 292.

conçue comme totalité close et impénétrable aux autres individualités. Tout l'enfermement sur lequel j'ai insisté jusqu'ici y est lié, puisqu'il s'agit, écrit-il, de « construire un abri avec à la forme de une maison carrée (que *nous* puissions) m'y loger, y gésir comme de me confondre, me enfermer pour l'entier, le corps avec l'âme avec le monde, une monade égoïste recluse⁵¹ ». Et si, pour le linguiste, la communication est un fait, il en va tout autrement pour le philosophe. C'est Paul Ricœur qui le rappelait quelque temps avant sa mort : pour le philosophe, la communication « fait énigme », au sens où elle pose le problème de « l'incommunicabilité des monades⁵² ». C'est exactement, il me semble, ce qui se produit chez Jean-Michel Reynard, pour qui la communication semble faire figure de paradoxe, ou de chance presque improbable.

Je disais au début qu'on se heurtait nécessairement à ce livre. C'est un livre difficile, un livre qui fait violence au lecteur comme il a dû faire violence à celui qui l'a écrit. Bien sûr, c'est une évidence de dire que le rapport à une œuvre donnée est différent selon que l'on se place du point de vue de l'écrivain ou de celui du lecteur. Il y a, entre ces deux expériences de l'œuvre, passage du « régime de singularité » de l'écriture au « régime de communauté » de la lecture. Chez Reynard, cependant, il me semble que quelque chose achoppe dans ce passage qui est aussi passage entre écriture et lecture. Et, de fait, *L'Eau des fleurs* et *sans sujet* sont des livres que l'auteur n'a pas réussi, littéralement, à « donner à lire ». C'est

⁵¹ *Ibid.*, p. 80.

⁵² Paul Ricœur, *Discours et communication*, Paris : Éditions de L'Herne, 2005, p. 12.

en tout cas ce que les témoignages de ses amis laissent penser. Jacques Dupin dit que *L'Eau des fleurs* l'a « frôlé sans se découvrir durant les années de son élaboration », que « [d]errière les franges des conversations familières, il était gardé au secret⁵³. » Yves Peyré, signalant que l'ouverture de ce texte n'a été que posthume, va jusqu'à dire qu'il n'était pas, d'une certaine manière, « destiné à être lu⁵⁴ ». Il n'y a pas eu, ici, de passage au régime de communauté. L'effet d'écrasement qu'on éprouve en entrant dans ce livre me semble lié au fait, justement, qu'on soit contraint de lire ces textes selon un régime de *singularité* de la lecture. C'est une expérience violente et qui touche à la possibilité même de la littérature.

Il me semble que c'est à cette violence que fait écho Michel Surya quand il écrit que « mettre à nue [sic] la langue [au point où le fait Jean-Michel Reynard], c'est faire qu'on doive avoir chacun la sienne, averti de la solitude qui veut que nous n'espérions plus en avoir de commune⁵⁵ ». Chacun sa langue, plus de langue commune... La possibilité d'un tel désastre guette celui qui s'avance dans *L'Eau des fleurs*. Car si le sujet est inscrit dans une communauté, la monade, le « sans sujet » est l'être de la singularité. Il vit dans la solitude : une fois son « abri » construit, il devient en quelque sorte inatteignable pour l'autre. Ainsi Reynard qui parle vers la fin du livre d'« extraire un matériau de la construction à la épreuve

⁵³ Jacques Dupin, « Les poèmes et le livre », *op. cit.*, p. 19.

⁵⁴ Yves Peyré, « Ensauvager le concept, in-poétiser la langue », dans Collectif, *Jean-Michel Reynard : une parole ensauvagée*, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁵ Michel Surya, *Excepté le possible*, *op. cit.*, p. 66.

du sens⁵⁶ ». C'est une idée saisissante : comment un matériau pourrait-il être à l'épreuve du sens? Cette perspective me semble liée à l'articulation complexe entre singularité et communauté qui caractérise l'expérience littéraire. Le sens est lié au vivre-ensemble — c'est pourquoi peut-être cette volonté d'extraire un matériau à l'épreuve du sens veut aussi dire rendre la communauté impossible. Le mot de Surya me semble abonder dans cette direction. Et cela m'amène à soulever une dernière interrogation, à laquelle je n'ai pas de réponse : dans quelle mesure le sens est-il toujours « sens d'une communauté »? La question reste ouverte, mais Reynard aura eu d'avance raison quand il disait, dans *Le détriment* (1992), écrire « des poèmes de philosophie politique⁵⁷ ».

Ainsi, pourquoi écrire *L'Eau des fleurs*? C'est la question que je posais d'emblée. Jean-Michel Reynard aura vécu jusqu'au bout cette douleur de la langue, dont témoigne ses livres posthumes. Il est mort le 24 novembre 2003, des suites d'un cancer de la langue. Je n'en sais pas beaucoup plus sur lui, sinon qu'en disparaissant il a laissé une lettre dans laquelle il demandait que soit lue une phrase d'Emmanuel Kant pendant ce qui tiendrait lieu de cérémonie funèbre. Il me semble qu'elle répond bien à la question qui me préoccupe. Pourquoi écrire *L'Eau des fleurs*? « Pour ne point haïr les hommes, puisqu'on ne peut les aimer. » (Kant, *Critique de la faculté de juger*)

⁵⁶ Jean-Michel Reynard, *L'Eau des fleurs*, op. cit., p. 214.

⁵⁷ Jean-Michel Reynard, *Le détriment*, Paris : Fourbis, 1992, p. 120.

« La lecture faite avec art consiste en ce qu'on lit avec d'autres, que l'on cherche même à lire également la lecture des autres. »

F. Schlegel,
Fragments sur la poésie et la littérature

1.2. Situations de la lecture

Il y a plusieurs façons de lire. Certes, on pourrait défendre l'idée qu'il en existe de meilleures que d'autres. Mais cette défense, comme toute lecture, serait *située* — c'est-à-dire faite en fonction d'un point de vue donné, d'un objectif spécifique, porté par une axiologie particulière. Car la lecture n'a jamais lieu dans le vide. Au contraire, et cela est lié au caractère pragmatique du langage, lire est un acte réalisé à l'intérieur d'une structure sociale, qui l'encadre, le permet et le contraint tout à la fois. Cela signifie que lire, c'est toujours évaluer. Aucune lecture ne peut prétendre à la neutralité. En adoptant une façon de lire au détriment d'une autre, on prend nécessairement position. Par la force des choses, on choisit un camp. Parfois même sans le savoir. Ou sans savoir tout à fait la nature et les conséquences de ce choix, qui n'est pas toujours explicite. Cela fait partie du jeu dont il sera ici question. Après cette petite traversée de *L'Eau des fleurs* de Jean-Michel Reynard, qui avait pour but de montrer en action de manière bien concrète certaines des interrogations qui sont les miennes, j'aimerais maintenant réfléchir un peu à l'acte de lecture. Pas de manière exhaustive, bien entendu, puisque c'est une vaste question, dont je ne peux ici prétendre faire le tour. Il

s'agira simplement de préciser la perspective en avançant quelques éléments de réflexion quant à certaines facettes de l'expérience littéraire.

La première chose à signaler serait donc le régime de communauté qui est celui de la lecture — je l'ai évoqué dans les pages précédentes, consacrées à Reynard. Après tout, on apprend à lire les uns avec les autres. Le langage est lié de près à la socialité humaine. Et connaître une langue, on le sait bien, ne revient pas à maîtriser le maniement d'un objet qui nous serait extérieur. L'apprentissage du langage est corollaire de notre devenir-sujet. C'est le langage qui nous permet de vivre ensemble. Émile Benveniste le défendait en 1969 : « seule la langue », écrivait-il, « permet la société » — c'est elle qui vient en premier, qui « constitue ce qui tient ensemble les hommes, le fondement de tous les rapports qui à leur tour fondent la société⁵⁸ ». C'est la perspective que Benveniste appelle « sémiologique » (par distinction avec une perspective dite « sociologique » qui placerait, par exemple, la société avant le langage).

C'est que le discours aussi a un ordre. Michel Foucault y insistait précisément à la même époque : le 2 décembre 1970 est la date de sa célèbre leçon inaugurale au Collège de France, publiée quelques mois plus tard sous le titre *L'ordre du discours*. L'hypothèse était claire : « je suppose », avançait Foucault « que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui

⁵⁸ Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue » (1969), *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2005 [1974], p. 62.

ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité⁵⁹. » Le discours, bref, aurait un ordre, une logique. De l'énonciation qui en détermine la possibilité jusqu'aux procédures qui en contrôlent la circulation et la réception, le discours n'échapperait jamais au double spectre du désir et du pouvoir :

Tout se passe comme si des interdits, des barrages, des seuils et des limites avaient été disposés de manière que soit maîtrisée, au moins en partie, la grande prolifération du discours, de manière que sa richesse soit allégée de sa part la plus dangereuse et que son désordre soit organisé selon des figures qui esquivent le plus incontrôlable; tout se passe comme si on avait voulu effacer jusqu'aux marques de son irruption dans les jeux de la pensée et de la langue⁶⁰.

Foucault tente ainsi de représenter l'organisation qui resterait, non pas invisible, mais en tout cas aussi discrète et cachée que possible, sous le désordre apparent qui règne dans la masse des discours circulant à une époque ou une autre. Et cette « organisation invisible » — ces interdits, barrages, seuils et limites, comme dit Foucault —, est sociale, c'est-à-dire communautaire. J'y insiste parce que l'expérience littéraire me semble en effet tendue entre les deux pôles ou deux perspectives que sont le « régime de singularité » et le « régime de communauté ». En accordant une attention continue à leur articulation, mon hypothèse est qu'on pourra observer sous différents angles — tantôt poïétiques, tantôt plutôt poétiques et politiques — la façon dont écrivains et lecteurs vivent (avec) la littérature.

Car il sera ici question de nos façons de vivre la littérature, comme lecteurs.

⁵⁹ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1971, p. 10-11.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 52.

Et de la façon dont les écrivains la vivent. Qui n'est pas tout à fait le même, mais qui n'est pas sans lien non plus. Ainsi, je tournerai souvent autour d'un même livre : en tant que lecteur, je l'ai dit, mais aussi en accordant une place importante à la perspective des écrivains, sous un angle plus poïétique, en m'intéressant à la façon dont ils ont vécu la genèse de cette œuvre, par exemple. C'est la notion d'expérience qui servira ici de pierre d'angle. Elle nous ramène en effet à la question de la socialité, qu'elle exacerbe : après tout, l'expérience — le réel de l'expérience — ne se partage pas, dans la mesure où le langage médiatise tout partage (c'est, par exemple, le récit d'une expérience qui permet un partage, et non par l'expérience en elle-même, qui est vécue par un sujet). Et avec toute l'ambiguïté que cela implique encore, puisque cet éventuel « récit » ne sera pas entendu deux fois de la même façon. L'ordre du discours est mouvant. Il réagit et se module sans cesse en fonction de tout ce qui le compose à chaque instant. De telle sorte que chaque événement de discours se trouve toujours marqué du sceau de la singularité. Gérard Dessons le dit bien dans le livre qu'il a consacré à Benveniste : « Dans le langage, il n'y a pas de répétition, ou, du moins, la répétition d'une séquence n'est pas une redite, mais un dire chaque fois nouveau⁶¹. » Plus qu'une condamnation au solipsisme qui serait celui de notre condition de parlant, il faut y voir l'extraordinaire travail de singularisation qui est à l'œuvre à chaque fois qu'un sujet parle ou écoute.

Bien sûr, certains, dans leur dire ou dans leur écoute, semblent plus

⁶¹ Gérard Dessons, *Émile Benveniste, l'invention du discours*, Paris : Éditions In Press, 2006,

singuliers que d'autres. Et la singularité ne va jamais de soi pour la communauté. Il en va de l'enjeu même de toute expérience, de tout événement. La littérature, comme expérience à la fois singulière et communautaire, comme pratique individuelle et collective, est en même temps libre et contrôlée. C'est que l'ordre du discours est tout à la fois contraignant et flexible, ferme et instable. Il me semble qu'on peut y voir à l'œuvre une dynamique continue entre les deux — comment dire? — forces ou axes que l'on pourrait appeler « raison » et « déraison ». Foucault, moins symétriquement, parlait plutôt du partage entre raison et folie pour décrire un vieux principe d'exclusion, qui opère au sein de la modernité différemment que dans l'âge classique, mais qui reste pertinent pour décrire une certaine logique de la circulation des discours. Il y a là, il me semble, quelque chose comme une dynamique anti-dialectique, au sens où rien ne se résout jamais une fois pour toutes : il y a parfois apaisement certes. On s'explique la folie pour un temps et le discours du fou peut alors circuler — de manière contrôlée, certes. L'histoire de la réception des œuvres les plus scandaleuses le montre bien : la figure de Sade, par exemple, avant de surgir au sein de l'avant-garde française au début du ^{xx}^e siècle, comme un cri de ralliement permettant à tout un chacun de contester un certain ordre du monde, a dû faire un long détour par les cabinets de curiosités. C'est toujours l'impact et le sens d'une œuvre qui est ainsi contrôlé. Dans le cas de Sade, c'est la portée littéraire et philosophique qui était minée d'avance pour n'en faire qu'un spécimen de laboratoire, commode à

exhiber pour les psychopathologues qui cherchaient à prendre la mesure des désordres humains. Voilà un exemple de réception qui montre bien à quel point toute lecture est située.

Mais la déraison, si je puis dire, veille toujours et est constamment susceptible de se voir réactivée ou tonifiée par des lecteurs attentifs : c'est ce qui s'est passé avec Sade quand des écrivains comme André Breton et Georges Bataille lui ont fait (ré)intégrer l'espace littéraire dans l'entre-deux-guerres. C'était toujours l'irréductible folie de l'écrivain maudit, sa liberté, son rapport à la transgression et à l'horreur qui étaient mis de l'avant. Seulement, cette fois, ils supportaient la valorisation plutôt que la condamnation. Alors qu'au siècle précédent la folie était mise hors-jeu d'emblée, comme si un interdit était d'avance jeté sur la déraison, il en allait autrement au début du ^{xx}e siècle. Il s'agissait alors bien sûr de renverser l'ordre du discours qui prévalait jusque-là. Parce que, dans le cas de Sade, le passage du « régime de singularité » au « régime de communauté » s'était fait, selon Bataille et Breton notamment, au détriment de la force de l'œuvre, qui avait été minorée. En étant pour ainsi dire désamorcée, l'œuvre avait réussi à circuler un tant soit peu dans l'ordre du discours. Une fois la brèche ouverte, il s'agissait donc de redonner à Sade sa singularité pour le faire circuler sous un nouveau jour. C'est là un exemple extrême mais qui illustre un peu la complexité des rapports entre singularité et communauté dans le fait littéraire. J'évoquerai en cours de route certaines difficultés auxquelles se sont heurtés les écrivains de mon corpus; les résistances qu'ont eu à combattre des écrivains comme Valère Novarina et Pierre Guyotat,

par exemple, quand ils ont commencé à diffuser leur travail, leur œuvre. La lisibilité des textes change avec le temps, et c'est pourquoi l'histoire de la réception sera aussi présente en filigrane des analyses.

1.3. Temps et lisibilité : un travail de mémoire paradoxal

La littérature a à voir avec le temps. Tout le langage, sans doute, a à voir avec le temps. Mais j'aimerais poser d'entrée de jeu une autre hypothèse : la résistance de la littérature au temps a un rapport étroit avec ce que j'appelle sa lisibilité. Pour ouvrir vers la question de l'historicité de la littérature, et pour préciser quelle est la nature du travail de mémoire paradoxal qui peut être en jeu dans certaines des œuvres qui m'intéressent ici, une réflexion de Christian Prigent me servira de point de départ. Il s'agit d'un écrivain qui a énormément réfléchi à la lisibilité de la littérature, et qui l'a fait en écrivain, c'est-à-dire en prenant position à l'intérieur du champ qui est le sien, et en répondant, notamment, à certaines accusations dont il a été l'objet. Je reviendrai en temps et lieu sur son œuvre, mais je mentionne ceci maintenant parce que la posture qui est la sienne ne prétend pas à une hypothétique neutralité théorique : c'est une prise de position qui est poétique et politique. Dans *Une erreur de la nature*, un essai paru en 1996, il évoque ce qui lui semble un partage ou une polarisation qui structurerait le champ littéraire. Il y aurait, d'un côté, ceux qu'il appelle « les faciles », et de l'autre « les illisibles ». Deux attitudes différentes face à la chose écrite. C'est d'abord sa situation de lecteur que Prigent évoque. Les « faciles », comme il dit, lui tombent des mains : trop évidemment lisibles, insipides et insignifiants. Il

constate par ailleurs — et signale que chacun peut le constater à son tour — « que ces sortes de livres, le temps généralement les digère vite, sans renvois, sans crise d'aérophagie⁶² ».

Je vais essayer de faire ici un pas de plus. La (trop grande) lisibilité serait digérée instantanément par le temps, et cela à peu près sans retour : ce serait une disparition pure et simple. De manière corollaire, l'illisible pourrait être ce qui, de la littérature, résiste au temps. Reflux, ressacs, palimpsestes, cette littérature serait précisément ce qui resterait du temps une fois qu'il serait « passé ». Car je crois qu'il y a, au cœur de notre modernité littéraire, une certaine « valeur de l'illisible » : le fait, simplement, que la répétition du même ne nous intéresse pas, et que ce que l'on valorise et appelle « littérature » est toujours plutôt répétition de l'autre. La copie des modèles ne nous intéresse plus : le régime de transgression qui est celui de la modernité a fait pencher la *valeur* du côté de la subversion — des règles, des modèles, du connu, bref.

Je dis ceci, posant une évidence avant d'aller plus loin, simplement pour insister sur le régime de singularité qui est celui de la modernité — en régime de singularité, ce qui compte, ce qui est *valorisé*, c'est la singularité, c'est le « brouillage du lisible » plutôt que l'immédiate lisibilité. L'illisible me semble ainsi poser le problème philosophique du « nouveau » (qui est, à moindre degré, celui de ce « brouillage du lisible »). Ainsi, la singularité servirait dans notre modernité à définir la *valeur* littéraire — bien sûr, la valeur est une conjonction de

⁶² Christian Prigent, *Une erreur de la nature*, Paris : P.O.L, 1996, p. 12.

plusieurs éléments, et on peut l'entendre de diverses manières, notamment comme ce qui fait avancer l'histoire des formes si ce qu'on valorise est le nouveau. La valeur est quelque chose de très difficile à isoler, mais qui est pourtant comme une tache aveugle dans l'ordre du discours. Je précise cela parce que le problème de la singularité, le problème du nouveau, lorsqu'il est pensé jusqu'au bout, ou poussé à l'excès, est aussi littéralement le problème de l'illisible, ou le problème de l'incommunicable. Car en effet, l'incompréhensible — et c'est presque tautologique de l'énoncer ainsi — est irrecevable. Cela est lié aux questions de singularité et de communauté qui m'intéresseront ici. C'est-à-dire que l'illisible, et c'est là un élément qui fait énigme pour moi, l'illisible exacerbe ce qu'Henri Meschonnic appelle le « paradoxe fondateur » de la littérature : le fait « qu'une œuvre, pour être à tous, doit avoir quelque chose qui est unique⁶³ ». Comment l'unique, par définition sans mesure avec rien de connu, pourrait-il être recevable par tous? C'est un mystère que la lecture résout sans qu'on s'en rende toujours compte. Lire, c'est évaluer, c'est-à-dire que c'est aussi recevoir : et l'unique, comme l'illisible, bien sûr, n'existe pas, ce n'est qu'un ombilic qu'on voit au loin, qu'on peut indiquer, mais qu'on n'éprouvera jamais vraiment. Cependant, l'illisible ou l'incompréhensible ou l'unique est précieux pour différentes raisons. Il a une portée critique qui nous force à questionner sans relâche notre volonté — ou notre soif — de sens.

⁶³ Henri Meschonnic, cité dans Pascal Michon, *Fragments d'inconnu : pour une histoire du sujet*, Paris : Éditions du Cerf, 2010, p. 176.

L'illisible, selon Prigent par exemple, est ce qui, de la littérature, prend en charge la complexité de notre temps. Alors que les faciles seraient du côté d'une *représentation* de l'Histoire, les illisibles seraient *performativement* théâtre de l'Histoire. C'est-à-dire que les illisibles, contrairement aux faciles, arriveraient à toucher au réel de l'Histoire, tandis que les faciles nous distrairaient de l'effrayant réel. En filant l'idée de Lacan selon laquelle le sens commence là où le réel s'arrête, on pourrait continuer ainsi — c'est un peu ce que fait Prigent — en disant que les faciles auraient cédé à la demande de sens tandis que les illisibles prendraient sur eux toute la charge de l'insensé. Bien sûr, pour Prigent, la vérité de la littérature se trouve du côté de l'illisible : celui-là toucherait le vrai, alors que le trop lisible ne serait qu'une farce spectaculaire sans commune mesure avec le réel.

Je précise tout ceci, et j'aurai l'occasion d'y revenir à maintes reprises, pour signaler que si l'illisible exacerbe certains des rapports les plus forts, les plus complexes et problématiques, que la littérature entretient avec le temps. Je n'ai pas la prétention de résoudre ces questions. Je veux simplement préciser une hypothèse, qui est la mienne, et que je ne suis pas certain de pouvoir défendre : la lisibilité est peut-être le mode d'historicisation de la littérature. Qu'est-ce à dire? On pourrait dire que tout ce qui surgit dans le temps, au moment de son apparition, est par définition illisible — ou, plus généralement : insensé. Les psychanalystes, à ma connaissance, ne disent pas autre chose de la naissance. D'une certaine manière, le temps est insensé. Ou, pour rester dans le champ sémantique qui est le mien, le Temps est illisible. Apprendre à lire le Temps

illisible, si je puis dire, en étant toujours plus attentif à interroger la notion même de sens qu'à produire du sens, c'est peut-être cela, faire l'Histoire. Je ne veux pas présenter les choses de manière trop manichéenne en disant que le temps est illisible et que l'histoire est lisible, mais dans ma façon de poser le problème de l'illisible dans son rapport au temps, je suis parti de l'idée selon laquelle l'Histoire est peut-être, après tout, la forme lisible — c'est-à-dire humaine — du Temps.

Dans le même ordre d'idées, mettant à mal la transparence du langage, des œuvres comme celles de Valère Novarina et de Pierre Guyotat, pour ne nommer qu'eux, remettent en question les limites de la signification linguistique. En effet, ces écrivains défendent une conception résolument « géologique » du langage, où l'écriture ne peut être réduite à un acte de communication. Plus encore, comme en témoignent *Le Livre* de Guyotat, qui avait l'ambition de traverser l'Histoire humaine, ou *Le Drame de la vie* et *La Chair de l'homme* de Novarina, qui cherchent à rejouer la genèse de l'homme, le texte littéraire est ici conçu comme une scène démesurée où s'opère un travail de mémoire paradoxal, qui remet constamment en jeu des strates lexicales souvent oubliées ou inventées. C'est ce que je souhaiterais expliciter maintenant, en soulevant certaines questions de poétique qui ont trait aux théories du langage, afin de réévaluer l'articulation entre sens et non-sens. Pour ce faire, j'envisagerai avec sérieux la façon dont l'imaginaire linguistique de ces écritures, en renouant avec les capacités phonétiques de la glossolalie ou du babil enfantin, prennent le contre-pied de ce que Daniel Heller-Roazen appelle « l'oubli des langues ».

Il y a déjà, dans ce que j'évoquais dans les pages précédentes, des éléments

qui éclairent ce qu'il peut y avoir de paradoxal dans le travail de mémoire à l'œuvre dans une certaine littérature. Celle de Guyotat et de Novarina, notamment, chez qui le livre — comme médium — me semble en effet conçu comme une scène démesurée où s'opère, je le répète, un travail de mémoire paradoxal. Il y aurait, d'abord, beaucoup à dire chez eux sur la relation entre le livre et la scène : bien sûr, Novarina est un dramaturge dont les pièces ont été jouées dans les plus grands théâtres de l'Europe depuis une bonne trentaine d'années, sa pensée du théâtre et de l'acteur est riche et complexe; du côté de Guyotat, je pense à l'expérience de *Bond en avant* en 1973 ou à *Bivouac* en 1987, mais surtout à partir des années quatre-vingt, et dans les années quatre-vingt-dix, aux nombreuses performances publiques qu'il réalise soit à partir de textes déjà écrits ou encore en allant jusqu'à se mettre en jeu dans des séances d'écriture et d'improvisations directement sur scène devant public. Mais tout ceci est une question vaste, qui n'est pas précisément la mienne, même si je ne veux pas faire abstraction de cet aspect de leur travail. Dans l'optique du rapport entre temps et lisibilité, ce qui m'intéresse avant tout est ce qu'on pourrait appeler la « tentation de la scène » qui traverse l'écriture de Guyotat et de Novarina, et que l'on sent, à mon avis, au contact de leurs livres.

L'espace de la phrase devient ici celui d'une scène de théâtre. L'écriture, chez eux, travaille en quelque sorte « au croisement du narratif et de la mise en scène, entre la voix entendue et la voix écrite, visible⁶⁴ » — de manière similaire à

⁶⁴ Évelyne Grossman, *La défiguration*, op. cit., p. 72.

ce qu'Évelyne Grossman remarque chez Beckett à partir des années soixante : « la voix narrative s'ouvre en dispositif scénique et la scène déploie une voix narrative. C'est là à présent qu'il écrit : dans l'entre-deux de la scène et de la narration, introduisant dans l'écrit une scansion à la fois rythmée et visuelle, donnant à entendre et voir en même temps [...]»⁶⁵. » Ce que j'appelle la « tentation de la scène » fait partie de ce qui donne aux livres de Novarina et de Guyotat leur dimension si radicalement performative.

Il s'agit, certes, d'une scène où l'audible, le rythme, la voix ont beaucoup à jouer, mais l'œil tout autant que l'oreille y est sollicité. Il y a un enracinement profond de l'écriture dans les arts graphiques. Guyotat, par exemple, dans un entretien datant de la réédition en poche d'*Éden, Éden, Éden* en 1985, revendiquait « l'aspect pictural et même sculptural de tout ce [qu'il a] écrit⁶⁶ ». En 2000, dans *Explications*, il dit encore croire « qu'on devrait d'abord voir une œuvre, une page d'œuvre, comme une image, vraiment. [Et il précise que] Ce n'est pas lié au support, c'est l'organisation même de l'œuvre, vers, versets ou alinéas de prose, qui fait cette image⁶⁷. » De manière analogue, Novarina dit par exemple travailler au mur, directement, où le texte, après avoir été assemblé en grands rouleaux est affiché à la verticale : « Je travaille en couleurs », dit-il, « dans l'espace, au milieu du texte en banderoles, en grandes guirlandes; je me promène dedans; j'écris en arpentant le livre. Il est comme peint⁶⁸. » Tous les deux

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Cité dans Catherine Brun, *Pierre Guyotat*, Paris : Léo Scheer, 2005, p. 421.

⁶⁷ Pierre Guyotat, *Explications*, Paris : Léo Scheer, 2000, p. 56.

⁶⁸ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris : P.O.L, 1999, p. 60.

abordent le geste d'écriture en plasticiens et revendiquent parallèlement la plasticité déterminante de leur écriture, qui contribue bien sûr à cette performativité que j'évoquais à l'instant.

Voilà, d'abord, pour décrire un peu l'espace littéraire que ces écrivains ouvrent et où s'opère un travail de mémoire par rapport à la langue que j'ai qualifié de « paradoxal ». Le paradoxe, d'abord, c'est qu'il ne s'agit pas ici de se souvenir de quelque chose qui était connu auparavant. Les choses sont plus compliquées que cela. Sur le plan linguistique, il s'agit par exemple de faire surgir des langues inventées. Ou des langues que l'on n'a jamais sues. C'est en ce sens, d'abord, que je me permets de qualifier ce travail de paradoxal : il ne s'agit pas de se souvenir au sens commun du terme, mais de faire surgir ce qui serait enfoui dans la langue, de se mettre en état d'écoute absolu devant les langues et les mémoires qu'elles portent.

Une langue, si on fait abstraction de ses possibilités sémantiques, de ses dimensions référentielles, si je puis dire, est aussi une masse sonore, un ensemble de possibilités phonétiques que les locuteurs, même quand ils ne parlent pas une langue, savent parfois reconnaître à l'oreille. Cette masse sonore, cet ensemble de possibilités phonétiques est vaste mais n'est pas infini : chaque langue, même si le recensement complet pourrait s'avérer impossible, utilise une quantité finie de sons. Cette particularité, qui fait qu'une langue se découpe en quelque sorte dans l'infinité des possibles sonores que peut théoriquement produire la bouche humaine, est ce que l'on pourrait appeler la forme acoustique d'une langue. Chaque langue a une forme acoustique qui lui est propre, chacun le sait d'instinct.

Car c'est notamment cette forme acoustique qui permet la reconnaissance d'une langue, et sa distinction d'avec d'autres langues. Cela est presque une évidence, mais les écrivains de mon corpus font parfois subir un traitement violent à la forme acoustique de la langue française : qu'il s'agisse par exemple de l'abondance des apocopes et des aphérèses dans le sabir de Guyotat, ou encore de l'emportement verbal qui semble parfois posséder littéralement certains personnages de Novarina, la langue française est portée hors d'elle-même; elle est confronté à son dehors, à ce qui l'excède mais qui n'est pas nécessairement un état antérieur du français.

Sur la mémoire et l'oubli des langues, l'essayiste Daniel Heller-Roazen avance un certain nombre de choses très pertinentes, et sur lesquelles je vais m'arrêter un instant. Il part d'une évidence : au début, les enfants ne parlent pas. « Ils font des bruits, qui semblent tout à la fois anticiper les sons des langues humaines et s'en distinguer radicalement⁶⁹. » Mais ce qui est surprenant est qu'« Au moment de former leurs premiers mots reconnaissables, les nourrissons disposent de capacités d'articulation avec lesquelles même le plus doué des adultes polyglotte ne saurait rivaliser⁷⁰. » C'est alors qu'aurait lieu quelque chose d'assez fascinant, qui ferait en sorte que les enfants repoussent peu à peu certains sons, certains possibles phoniques, et qu'au bout d'un étonnant travail qui se fait en quelque sorte par la négative, leur langue maternelle se découperait en

⁶⁹ Daniel Heller-Roazen, *Écholalies : essai sur l'oubli des langues*, Paris : Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2007 [2005], p. 11.

⁷⁰ *Ibid.*

restreignant peu à peu leurs capacités d'articulation. Heller-Roazen remarque alors que

Tout se passe comme si l'acquisition de la langue n'était possible qu'au prix d'un oubli, d'une amnésie linguistique infantile (ou amnésie phonique, puisque ce que le nourrisson semble oublier n'est pas tant le langage qu'une capacité d'articulation apparemment infinie). Se pourrait-il que l'enfant soit à ce point fasciné par la réalité d'une seule langue qu'il renonce à la possibilité sans bornes, mais finalement stérile, de toutes les autres? Ou bien faut-il se tourner vers la langue nouvellement acquise pour trouver une explication : est-ce la langue maternelle qui, s'emparant de son nouveau locuteur, refuse de tolérer en lui ne serait-ce que l'ombre d'une autre⁷¹?

Cette opération, qu'elle soit initiée par une lassitude devant l'infini des possibles phonétiques, ou par une sorte de possession par la langue qui gagnerait le locuteur, semble à certains égards fonctionner comme l'oubli nietzschéen — qui n'est pas, je le rappelle, une perte (réactive) mais la faculté (active) de repousser. En effet, le geste premier qui détermine notre rapport au temps et aux événements, selon Nietzsche, ce n'est pas la rétention de la mémoire, mais bien l'oubli, qui est premier, et qui est le fait de repousser sans relâche et à chaque instant tout un tas de choses, simplifiant en quelque sorte le monde pour le rendre habitable⁷².

Les locuteurs d'une langue, en ce sens, formeraient avant tout une paradoxale communauté fondée non pas sur la connaissance commune d'une

⁷¹ *Ibid.*, p. 13.

⁷² Je pense en particulier à cette proposition de *La généalogie de la morale*, qui met l'oubli à l'avant-plan et le représente comme le fait de repousser sans relâche et à chaque instant des choses : « L'oubli n'est pas une simple *vis inertiae*, comme le croient les esprits superficiels, c'est bien plutôt une faculté d'inhibition active, une faculté positive dans toute la force du terme; grâce à lui toutes nos expériences, tout ce que nous ne faisons que vivre, qu'absorber, ne devient pas plus conscient, pendant que nous le digérons (ce qu'on pourrait appeler assimilation psychique), que le processus multiple de la nutrition physique qui est une assimilation par le corps. » (Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2007 [1971], p. 59.)

langue, mais sur l'oubli commun de toutes les autres. C'est précisément ce qui amène Heller-Roazen à faire l'hypothèse que « la perte d'un arsenal phonétique sans limites [est peut-être] le prix à payer pour s'intégrer de plein droit dans la communauté d'une langue⁷³ ». En ce sens, je crois que les œuvres de Valère Novarina et de Pierre Guyotat, en renouant avec les capacités phonétiques de la glossolalie ou du babil enfantin, prennent précisément le contre-pied de cet oubli fondamental des langues. À cet égard, par exemple, Novarina expliquait, dans un texte récent, intitulé « Une langue maternelle incompréhensible⁷⁴ », ses rapports complexes avec le hongrois, qui a failli être sa langue maternelle. Sa mère, en souvenir d'un homme hongrois qui l'a demandée en mariage avant qu'elle ne rencontre celui qui deviendrait le père de Valère, lui chantait, alors qu'il était tout jeune enfant, une chanson hongroise (en l'absence du père). Je passe sur les détails de l'histoire, mais le hongrois est ainsi devenu pour Novarina ce qu'il appelle une « langue maternelle incompréhensible ».

Il évoque, dans ce texte, sa fascination devant « la surprenante richesse de l'éventail sonore » de l'autre langue, où il reconnaissait « la même ouverture toute grande de la palette des phonèmes⁷⁵ » qui est celle du français. Et tout se passe alors comme si, lors de l'apprentissage du français, sa langue maternelle n'avait à la fin pas réussi, en s'emparant du nouveau locuteur qu'il était, comme dit Heller-Roazen, à lui refuser l'ombre de la langue hongroise. Ainsi, le français de

⁷³ Daniel Heller-Roazen, *Écholalies*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁴ Valère Novarina, « Une langue maternelle incompréhensible », dans *L'Envers de l'esprit*, Paris : P.O.L, 2009, p. 175-201.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 184.

Novarina est resté attentif à « la portée du souffle » et à « l'étendue des sons⁷⁶ » des autres langues. Il dit n'avoir jamais formellement appris le hongrois, mais c'est une langue qui lui revient comme s'il ne l'avait jamais oubliée — au sens nietzschéen : comme s'il ne l'avait jamais repoussée. Et tout le travail qu'il fait sur d'autres langues me semble aller en ce sens : voilà, d'abord, une première façon d'entendre le travail de mémoire paradoxal que je cherche à circonscrire.

Une deuxième façon de l'entendre serait de quitter le registre de l'histoire individuelle d'un locuteur pour aborder plus largement l'histoire des langues. Ce que je vais expliciter ici concerne ce que j'appelle la « conception géologique » du langage qui est celle de Novarina et de Guyotat.

Une question, d'abord : où commence et où se termine une langue?

De même qu'on ne peut pas séparer le sujet du langage qui le supporte et le permet, qui le fait apparaître dans le mouvement même où il lui permet de disparaître, on ne peut pas séparer la langue de la mémoire qu'elle porte. Novarina dit qu'en fait c'est « [le] langage en lui-même [qui] est une mémoire⁷⁷ ». La langue sait beaucoup de choses sur nous, c'est connu — parfois même beaucoup trop. C'est Ralph Waldo Emerson qui disait que « la langue est l'archive de l'histoire ». Il me semble que ce que signale Novarina rejoint ceci, mais en le poussant d'un cran : le langage ne donnerait pas accès à une mémoire (qu'on l'appelle culturelle, collective ou communautaire), il serait *en lui-même* une

⁷⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 89-90.

mémoire. Je vais essayer de développer cette idée et ses conséquences sur l'imaginaire linguistique des écrivains. Une langue serait « semblable à une couche géologique marquée par les épaisseurs d'une histoire plus ancienne que celle des vivants⁷⁸ ». Elle porterait des traces, empreintes, stigmates qui témoignent certes des temps qu'elle a traversés — ou, si je puis dire, des temps qui l'ont traversée. Une langue, en ce sens, serait composée de tout un tas de résidus presque géologiques que le temps, oui, mais aussi que les autres langues au fil des époques auraient déposés en elle.

Daniel Heller-Roazen signale ainsi à juste titre que « [n]ombreuses sont les strates qui composent une langue unique, et [que] celles-ci varient en forme comme en importance⁷⁹ ». Le vocabulaire d'une langue attesterait ainsi de « la multiplicité des couches historiques qui la composent⁸⁰ ». Cependant, les linguistes le savent — les écrivains aussi, d'instinct —, on n'isole pas facilement une langue. Les limites d'une langue sont tout sauf transparentes et facilement discernables. Il n'est pas sûr, après tout, qu'on puisse aller au bout d'une langue. Peut-être ne peut-on pas sortir d'une langue sans entrer dans une autre, traversant sans le savoir un seuil invisible et instable. Mais on ne change pas de langue comme on change de costume : c'est la langue qui change avec nous, avec soi, avec le sujet. Les langues se parlent et se touchent en soi, avec soi ou à travers soi — il n'y a pas de vide linguistique : le langage est une activité mais il est aussi

⁷⁸ Daniel Heller-Roazen, *Écholalies*, op. cit., p. 79.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁰ *Ibid.*

un milieu de vie et l'imaginaire linguistique des écrivains de mon corpus témoigne de cette complexité infinie qui est à l'œuvre dans la vie des langues telles qu'ils l'éprouvent. Guyotat, par exemple, dans *Explications* encore, signale que « la langue d'un auteur grandit avec lui; elle fait son chemin dans son cerveau, dans son cœur et dans son corps. On fait un parcours : la langue, le chant se chargent ou se déchargent de choses de plus en plus inavouables. La vie et la langue avancent ensemble⁸¹. »

Cette question de l'inavouable, j'y reviendrai plus loin, mais j'en retiens que vivre avec la langue, vivre dans la langue, si je puis dire, c'est précisément faire l'expérience de ce travail de mémoire paradoxal qui est en jeu dans l'écriture — c'est faire l'aveu, justement, de ces strates lexicales oubliées ou inventées qui sont comme la charge insensée qui marque les limites sociales de la langue, le dehors sans lequel paradoxalement elle n'est rien.

Je pourrais insister longuement sur la vision historique de la langue qui est celle de Guyotat, par exemple, mais je voudrais conclure sur cette histoire de travail de mémoire paradoxal en revenant à la citation de Novarina qui disait que « [le] langage en lui-même est une mémoire. » Voici la suite :

Le langage se souvient. Les mots se souviennent pour nous. Tout parlant est naturellement philologue : n'importe lequel d'entre nous tient toute l'étymologie entre ses dents — il sait secrètement *tout ce qui s'est dit depuis toujours* : en araméen, en vieil islandais, en hongrois, en ougrien, en cris d'animaux. Rien ne s'envole. L'homme se souvient de tout⁸².

J'essaie encore d'explicitier le paradoxe. La langue *est* une mémoire, cela veut dire

⁸¹ Pierre Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 35.

⁸² Valère Novarina, *L'Envers de l'esprit*, op. cit., p. 90.

que le savoir historique qui est celui des langues ne nous place pas dans un rapport d'apprentissage — qui consisterait à apprendre quelque chose de nouveau, quelque chose que l'on ne sait pas d'avance, que l'on n'aurait jamais vu. Il s'agit — c'est le paradoxe — de « dévoiler ce qui est là », de « désoublie[r]⁸³ » ce que l'on saurait déjà sans savoir même qu'on le sait, d'un savoir paradoxal qui nous serait donnée avec la langue. Il s'agirait en quelque sorte de « regagner accès » à cette mémoire que l'on porte et qui nous porte et à laquelle nous n'avons pas instantanément accès, non parce qu'elle serait refoulée au sens psychanalytique, mais parce qu'elle n'est pas transparente et qu'y accéder implique un état d'écoute vertigineux qui n'est pas à la portée de tous. Dans *Devant la parole*, Novarina parle de cette méthode d'écoute quand il évoque l'amour avec lequel on doit prendre entre nos mains les mots, qui sont comme des noyaux qu'il faut casser, et les porter à notre oreille afin de les libérer par respiration⁸⁴. À la fin, la langue peut ouvrir notre humble mémoire d'homme à quelque chose qui nous dépasse et nous excède de fond en comble. C'est de là, je crois, que provient une partie du vertige que l'on peut ressentir en lisant les œuvres de Valère Novarina et de Pierre Guyotat.

⁸³ *Ibid.*, p. 161.

⁸⁴ Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 21 et 60.

1.4. Expérience, formes de vie et jeux de langage

Je reviens à l'expérience littéraire. J'alternerai ainsi au fil de la thèse les moments plus théoriques et les moments plus directement analytiques, les passages qui relèvent d'interrogations philosophiques et ceux qui sont plutôt en dialogue avec les œuvres littéraires. J'insiste sur ce dialogue, parce qu'il est essentiel dans la perspective qui est la mienne, qui est une perspective généraliste. De fait, j'aborderai les œuvres de huit écrivains. Il va donc sans dire que je ne me propose pas ici de faire, sur chacun d'entre eux, une monographie qui serait susceptible de rendre compte de l'entièreté de leur œuvre ou de leur trajectoire. Au contraire, pour chacun, je dialoguerai pour l'essentiel avec un moment bien spécifique de l'œuvre de façon à réfléchir à quelques enjeux de lecture dans certains textes de littérature contemporaine. La question du lisible, bien entendu, sera au cœur de mes préoccupations; mais de manière générale, aussi, j'accorderai une attention importante aux modes de signification si particuliers de ces textes, de même qu'à l'expérience très concrète de lecture qu'on peut en faire. Conséquemment, je l'ai dit, l'expérience des écrivains sera dans le faisceau de mes interrogations : c'est l'expérience littéraire, dans sa globalité, qui m'intéresse ici, en particulier dans ce que les textes les plus radicaux sur le plan du lisible permettent de mettre à nu comme formes de vie.

Qu'est-ce qu'une forme de vie? Prise ainsi, la formule est souvent rattachée à la pensée de Ludwig Wittgenstein, qui en a fait un concept-clef de sa philosophie. Elle apparaît dans la dernière partie de son œuvre, en particulier dans *Recherches philosophiques* (ou, selon le titre de la traduction précédente,

Investigations philosophiques). Au total, on peut répertorier quelques occurrences seulement du terme chez lui, et ce n'est jamais sans ambiguïté. Au paragraphe 19, par exemple : « On peut facilement se représenter un langage qui consiste seulement en ordres et en constats faits lors d'une bataille. [...] Et se représenter un langage veut dire se représenter une forme de vie⁸⁵. » Ou au paragraphe 23 : « L'expression "jeu de langage" doit ici faire ressortir que parler un langage fait partie d'une activité, ou d'une forme de vie⁸⁶. » Je cite ces deux exemples, dont je ne pourrai expliciter toutes les ramifications, simplement pour montrer que dans son emploi par Wittgenstein, la notion de « forme de vie » est intrinsèquement liée au langage, voire à ce qu'il appelle des « jeux de langage ». Ces derniers ne vont pas non plus sans un certain flou théorique. Sans entrer dans le détail, je retiens des jeux de langage qu'ils sont des pratiques sémiotiques, et que de les évoquer sous l'angle du jeu permet de les envisager comme des activités « dont l'exercice est conditionné par un ensemble de concepts discrets que l'analyse doit chercher à formuler⁸⁷ ». C'est une façon de dire que nos conduites dans le langage sont réglées, et qu'il faut constamment mettre ces règles en lumière. Et ce qui est ici particulier, c'est que tout se passe comme si les règles ne faisaient pas l'objet d'un accord préalable, mais qu'elles étaient au contraire assumées de manière implicite par ceux qui « jouent le jeu » (ce caractère

⁸⁵ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2004 [1953], p. 35.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁷ Nicolas Xanthos, « Les jeux de langage chez Wittgenstein », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, en ligne. URL : <http://www.signosemio.com/wittgenstein/jeux-de-langage.asp> (consulté le 22 juillet 2016).

implicite distingue le jeu de langage de la simple convention, par exemple). D'une certaine manière, cette idée rejoint la question de l'ordre du discours évoquée par Foucault — les jeux de langage sont une façon de dire qu'il n'y a pas de hasard dans le discours. Au contraire, les prises de parole sont des « actions qui doivent leur légitimité, leur pertinence et même leur existence à un ensemble de règles qui détermine leur exercice⁸⁸ ». Une façon de dire qu'il y a un ordre, ou, plutôt, de l'ordre : il en va ainsi de l'expérience littéraire, dont je tenterai d'explicitier la logique et la cohérence au fil de cette thèse.

Quand Wittgenstein prétend que la formule « jeu de langage » fait ressortir l'idée que parler un langage fait partie d'une forme de vie, il évoque en tout cas l'entrelacement étroit des deux notions, qui renvoient au sens, à nos façons d'attribuer du sens. Dans cette perspective, chaque action (chaque « coup » pour reprendre la terminologie de Wittgenstein) est notamment une façon de donner sens aux éléments qui nous entourent et avec lesquels nous interagissons, révélant à chaque fois plus encore les règles implicites qui déterminent justement nos interactions (les « coups » possibles). Quant à la notion de « forme de vie », elle est précisément marquée par l'ambivalence qui caractérise le mot « forme ». Elle désigne, comme le résume Jean-Pierre Cometti, « à la fois un mode de vie, un aspect, une organisation ou une configuration spécifique⁸⁹ ». Pour l'essentiel, en ce qui me concerne, il s'agit avant tout d'une question de perspective, et d'un

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Jean-Pierre Cometti, « Formes de vie » (2011), dans Frank Leibovici (dir.), (*des formes de vie*), en ligne. URL : <http://www.desformesdevie.org/fr/page/formes-vie-par-jean-pierre-cometti> (consulté le 24 juillet 2016).

parti-pris méthodologique : parler de forme de vie permet d'envisager le langage, justement, selon la place qu'il occupe dans la vie individuelle et collective — comme s'il n'existait pas hors de ses usages. C'est sur la pluralité de ces usages que met l'accent l'idée de « jeux de langage ». Jean-Pierre Cometti présente ainsi l'articulation de ces deux notions chez Wittgenstein :

[Wittgenstein] a bien au contraire contribué à privilégier, dans tout jeu de langage, les interactions dont le langage est entièrement indissociable, et par conséquent la dimension pragmatique de nos pratiques linguistiques, contre la propension à en détacher la signification, que ce soit en l'élevant au statut d'une mystérieuse entité ou en la subordonnant à des règles immanentes au fonctionnement de l'esprit ou du langage lui-même. C'est ce qui l'autorisait à affirmer qu'un langage est une forme de vie, pour dire que ce qui lui donne sa signification est subordonné aux conditions qui le relient à des contextes variables de communication et d'activités partagées⁹⁰.

J'insiste sur la fin en particulier : dire qu'un langage est une forme de vie renvoie au fait que ce qui donne sa signification au langage est toujours tributaire de situations pragmatiques qui relèvent d'une forme de socialité. Forme de vie et forme de langage ne sont pas séparables. Ainsi, c'est leur implication mutuelle, ou leur influence réciproque, qui permet selon Henri Meschonnic à la pensée poétique d'avoir lieu : « la pensée poétique advient, imprévisiblement, quand et seulement quand une forme de vie transforme une forme de langage et quand une forme de langage transforme une forme de vie, les deux inséparablement⁹¹. »

Au cœur de ces toutes ces interrogations, la question centrale pour moi relève de l'expérience et de nos façons de vivre (avec) la littérature. C'est un parti-pris méthodologique qui n'est pas sans lien avec l'héritage de la pensée

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse : Verdier, coll. « Verdier poche », 2006 [2001], p. 41-42.

pragmatiste, en particulier la notion d'expérience chère à un philosophe comme John Dewey. Cette perspective invite à mettre de côté les questionnements ontologiques (qu'est-ce que la littérature?) au profit d'un modèle d'enquête qui cherche à s'ancrer dans des questions pragmatiques, qui concernent en particulier nos usages. L'accent est ainsi mis davantage sur le processus de l'expérience pour lui-même plutôt que sur son résultat. Richard Shusterman le résume bien à propos de Dewey :

Dewey privilégie toujours l'expérience esthétique dynamique sur l'objet matériel fixe que notre pensée conventionnel réifiée identifie avec l'œuvre d'art — pour ensuite le négocier et le fétichiser. Pour Dewey, l'essence et la valeur de l'art ne résident pas dans les seuls objets d'art qui, pour nous, constituent l'art, mais dans la dynamique et le développement d'une expérience active au travers de laquelle ils sont à la fois créés et perçus. Il distingue donc dès le début les « produits artistiques » — des objets, tels qu'une toile, une sculpture, un texte imprimé, qui, une fois créés, peuvent exister « physiquement et extérieurement », « en dehors de l'expérience humaine » — et la « véritable œuvre d'art, ce que le produit fait de et dans l'expérience » (*AE*, 9, 167); grâce au privilège ainsi accordé au processus artistique sur le produit, l'art est alors défini comme « une qualité d'expérience », et non comme une collection d'objets ou une essence spécifique appartenant à ces objets; l'expérience esthétique devient ainsi la pierre de touche de la philosophie de l'art⁹².

Il y a un déplacement de l'objet vers l'expérience. Cette perspective permet de considérer un phénomène littéraire dans sa globalité : ainsi, l'œuvre ne peut être séparée ni de sa genèse (dans l'expérience de son créateur) ni de sa réception (dans l'expérience des lecteurs). Il faut ainsi tenir compte à la fois des conditions de son engendrement et de celles de son interprétation éventuelle. Voilà pourquoi le sens et la valeur d'une œuvre d'art peuvent subir des mutations importantes selon les changements apportées aux conditions qui déterminent notre expérience

⁹² Richard Shusterman, *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris : Minuit, 1991, p. 47-48.

de cette œuvre. Le sens d'un texte n'est ainsi jamais une donnée permanente mais change au contraire selon les pratiques de lecture : « Dewey fait valoir que le sens d'une œuvre est le produit sans cesse différent de l'expérience, le résultat d'un échange entre, d'une part, l'objet d'art, relativement stable, et, d'autre part, l'organisme et son environnement, saisis tous deux dans un flux perpétuel⁹³. » Au final, cela permet une conception processuelle du sens qui ne se referme jamais de manière définitive sur l'objet de l'attention, mais qui s'intéresse au contraire aux effets pratiques de nos usages des textes.

Cela n'est pas sans conséquence sur la lecture. Au contraire, une conception pragmatiste de la lecture, comme le souligne Jean-François Hamel, « affirme que cette expérience, suivant l'usage que nous avons des œuvres, sollicite notre puissance d'agir, façonne nos manières d'être, affecte nos croyances, aiguise nos perceptions et notre intelligence du monde⁹⁴ ». Il y a un tournant pragmatiste dans les études littéraires, qui accorde précisément une place importante à la question des formes de vie. L'essai récent de Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, en est un bon exemple, qui considère que la lecture d'un livre invite « à en suivre le mouvement et à essayer en moi-même ce style, cette forme particulière du vivre⁹⁵ ». La lecture est ainsi envisagée comme une conduite plutôt que comme un déchiffrement, dans une perspective qui relève

⁹³ *Ibid.*, p. 55-56.

⁹⁴ Jean-François Hamel, « Émanciper la lecture : formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n° 107 (2015), p. 91.

⁹⁵ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, p. 11.

à la fois d'une phénoménologie de l'expérience des œuvres et d'une pragmatique du rapport à soi :

Il ne s'agit pas d'être en quête d'un *je ne sais quoi* impartageable, mais de regarder la lecture comme le moment où rayonne telle modalité d'être, où circule ou se perd telle forme de vie, en décrivant les façons dispersées dont l'expérience littéraire diffuse en possibilités d'existence, en s'attachant à des styles de lecture qui sont autant de styles d'individuation : façons de lire, manières d'être⁹⁶.

C'est pourquoi le texte littéraire apparaît ainsi comme un « foyer d'expansion subjective⁹⁷ » qui permet au sujet de faire l'expérience de nouvelles formes de vie qui ont un impact réel sur sa façon d'habiter et de penser le monde qui est le sien et au sein duquel il a une participation (éthique et politique) active. Sensible à la perspective événementielle d'un Stanley Fish, sur laquelle je reviendrai plus loin, la conception de la lecture mise de l'avant par Marielle Macé considère le sens comme l'ensemble des événements mentaux auxquels les énoncés donnent lieu, pris dans leur globalité.

Les textes littéraires deviennent en quelque sorte des réservoirs de formes de vie possibles. Car la littérature induit « des dispositions sensibles », « des états attentionnels » et « des comportements affectifs⁹⁸ » qui ont un effet durable sur nos manières d'être. Selon la conception défendue par Marielle Macé, les gestes de lecture consistent donc « moins à déchiffrer les œuvres qu'à traduire les formes littéraires en formes de vie⁹⁹ ». Certes, on peut adresser un certain nombre de critiques à cette position. Par exemple, Jean-François Hamel fait remarquer avec

⁹⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 34-35.

⁹⁸ Jean-François Hamel, « Émanciper la lecture : formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *loc. cit.*, p. 94.

⁹⁹ *Ibid.*

justesse que, contrairement à ses visées, qui sont de mettre en lumière l'inventivité des lecteurs, Marielle Macé en vient au final à soumettre leur pratique à l'autorité des grands écrivains érigés en modèles. En effet, en pratique, ce n'est pas n'importe quelle lecture qui donne lieu à une telle invention, mais bien celle qui est pratiquée par les professionnels de la lecture. Il y a dans le livre de Macé une volonté d'universaliser les effets de gestes de lecture dont la portée reste malgré tout relativement restreinte, dans la mesure où il est faux que le lecteur moyen lit comme ont pu le faire Proust, Sartre et Barthes (trois des références majeures de cet essai). Il y a ainsi un statut d'exception accordée à la littérature devant l'expérience commune qui mine du même geste la puissance d'émancipation que l'auteure cherche à accorder à toute lecture¹⁰⁰.

Ce sont là des questions importantes, mais qui ne relèvent pas précisément de mes interrogations dans la mesure où elles concernent ce que l'on pourrait appeler les politiques de la lecture. Les critiques sur lesquelles j'insiste ici me semblent d'une grande pertinence, mais elles n'ont pas une incidence majeure pour mon propos. J'ai convoqué les travaux de Marielle Macé moins pour une question de méthode, que de perspective. C'est la liaison étroite entre lecture et forme de vie qui m'intéresse, et la volonté de prendre en charge les conditions concrètes de la lecture. Ce sont là des questions pragmatiques qui relèvent des

¹⁰⁰ Jean-François Hamel le résume bien : « C'est d'ailleurs en raison de leur attachement au privilège métaphysique de l'expérience littéraire, dont l'intensité et la singularité pallieraient le défaut des expériences courantes, [que ces perspectives] se refusent à accomplir jusqu'à son terme le geste de profanation appelé par le pragmatisme : restituer la littérature à nos expériences communes. » (*Ibid.*, p. 105)

usages possibles — et ma façon d’approcher le lisible et l’illisible ira en ce sens, qui veut interroger les usages possibles et impossibles des textes. Voilà, notamment, ce à quoi j’aimerais maintenant réfléchir à partir de l’œuvre de Christophe Tarkos.

1.5. Christophe Tarkos et la manigance des petits paquets

Christophe Tarkos a écrit, publié et performé comme un fou au cours des années quatre-vingt-dix : on parle d'une vingtaine de livres et d'une centaine de performances — lectures et improvisations. C'est considérable; ce n'est sans doute pas pour rien qu'on a parfois l'impression, lisant certains témoignages, qu'il était partout dans le milieu de la poésie de cette époque. Charles Pennequin, par exemple, allait jusqu'à écrire, peu de temps après la mort de l'écrivain, survenue en novembre 2004, que « [c]'est toute une époque de l'histoire de la poésie en France, Tarkos¹⁰¹ ».

Loin de moi l'idée de ramener la trajectoire de Tarkos à la seule « action restreinte » (Mallarmé) de la poésie, mais il reste que c'est comme un « fabricant de poèmes¹⁰² » qu'il se présente en 1995. Dès la publication de ses premiers textes, c'est d'emblée au « problème » de la poésie qu'il s'attaque — et ce « problème » restera le sien jusqu'à la fin : « J'ai cherché les emmerdes avec

¹⁰¹ Charles Pennequin, « Christophe Tarkos (1963-2004) », *Action poétique*, n° 179, mars 2005, p. 2.

¹⁰² Christophe Tarkos, « Notice bio-bibliographique », *Morceaux choisis*, cité dans *Écrits poétiques*, Paris : P.O.L éditeur, 2008, p. 31.

l'appellation poème », écrit-il en 2000, « et je les ai trouvées¹⁰³. » Ce qui m'intéressera ici, c'est le type d'emmerdes qu'il a cherchées et qu'il a, à la fin, trouvées — et, bien sûr, ce qu'il a fait avec l'« appellation poème ».

D'emblée, la posture de Tarkos fait écho à une formule qui me semble refléter — à tout le moins partiellement — la démarche d'un certain nombre d'écrivains qui pratiquent aujourd'hui la poésie comme une « sortie » de la poésie. C'est une formule, je crois, de Michel Crozatier, mais que j'associe plutôt à Jean-Marie Gleize, qui la reprend souvent. C'est une formule tonifiante plutôt que magique, et elle me semble tout à fait correspondre au projet de Tarkos tel qu'il se présente dans ses premiers textes : il s'agit de « remplacer le mot poésie par le mot poésie¹⁰⁴ ».

C'est écrit noir sur blanc dans *Manifeste chou*, un texte de 1993, qui ouvre aujourd'hui les *Écrits poétiques* de Tarkos, et qui pourrait bien servir d'incipit à son œuvre entière : « Ça ne peut plus durer comme ça. Il y a quelque chose qui ne va pas. Dans l'utilisation du mot poésie, dans l'utilisation qui est faite du mot. Ce n'est pas possible. Il faut faire quelque chose¹⁰⁵. » Il faudrait entrer plus avant dans le texte, le lire attentivement afin de voir quelle mécanique et quelle logique se mettent en place pour que le texte se referme sur une phrase qui dit plutôt,

¹⁰³ Christophe Tarkos, correspondance privée, 12 février 2000, cité dans *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁴ La formule conclut le livre de Michel Crozatier intitulé (*Poème*) 1 2 3 4 5 6 (cipM / Spectres familiaux, 1996); on la retrouve dans plusieurs textes de Jean-Marie Gleize, notamment *Sorties*, Paris : Questions théoriques, 2009, p. 31-34, ou encore cet entretien dans la revue *Prétexte* : http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPr%C3%A9texte/revue/entretiens/discussions-thematiques_poesie/discussions/jean-marie-gleize.htm (consulté le 15 septembre 2016).

¹⁰⁵ Christophe Tarkos, *Manifeste chou*, dans *Écrits poétiques*, op. cit., p. 43.

comme par un effet de miroir : « Ça peut durer encore comme ça¹⁰⁶. » Plusieurs éléments de ce que je vais avancer ici ont trait à ce qui est en jeu dans cette ambivalence entre le « Ça ne peut plus durer comme ça. » et le « Ça peut durer encore comme ça. »

Anachronisme est le dernier livre que Christophe Tarkos a publié de son vivant. C'est sans doute son livre le plus personnel — celui dont la dimension intime est la plus frappante. À sa façon, c'est un journal singulier, où se trouvent consignés un certain nombre de souvenirs, d'événements, de rencontres et de récits de toutes sortes. D'emblée, ce qui frappe, c'est le geste d'accumulation qui est toujours focalisé sur le particulier, sur le détail plutôt que sur la généralité. S'il a quelque chose du journal, ce livre ne fonctionne toutefois pas sous le même mode que les textes qu'on range traditionnellement du côté des « récits de soi ». Il se passe ici précisément quelque chose de similaire à ce que j'évoquais chez Jean-Michel Reynard. Plutôt qu'un travail sur le temps qui serait de l'ordre d'une refiguration narrative de l'expérience, on assiste ici à un rapport plus complexe : ce qui, de l'expérience, est reconfiguré reste en quelque sorte défiguré. C'est pourquoi il me semble plus juste là encore de parler de « vie écrite » plutôt que de récit dans *Anachronismes*, au sens où il y a plutôt *défiguration* narrative de l'expérience — l'expérience, bref, se donne chez Tarkos dans sa radicale hétérogénéité : il n'y a pas de tentative d'homogénéisation.

Reste qu'il ressort de cette accumulation une sorte de reconfiguration du

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 44.

sujet poétique. *Anachronisme* est explicite à ce sujet : « Tous les verbes, tous les événements, tombent, glissent, se mettent à leur place, trouvent une passe, donne un dessin, cela me donne une figure, je ne suis pas absent, cela forme, le tri, une figure de moi, [...] cela dessine un dessin¹⁰⁷ ». Page suivante :

quelle est la figure que donne ma suite de mots, je prends les éléments des événements qui tombent, je prends ceux qui viennent, je les prends progressivement, cela laisse un visage en filigrane, les éléments viennent progressivement, si on les prend tous cela donne une forme, je vois la forme se dessiner, c'est ma figure, je vois ma figure se dessiner, cela est un mécanisme¹⁰⁸

Cela est un mécanisme, dit-il : un visage apparaît entre les lignes. Des visages apparaissent toujours entre les lignes, on le sait bien, même si on voudrait ne voir aucun visage, on en voit toujours un — mais ici, l'inscription de la subjectivité dans le texte, paradoxalement, fait en quelque sorte figure de mécanique : c'est le « mécanisme » du « tri » qui fait apparaître une « forme », une « figure », un « visage ». Et ce visage-là, qu'on peut lire entre les lignes d'*Anachronisme*, aussi défiguré soit-il, est le sien, nous dit Tarkos.

Le titre du livre, en tout cas, nous dit bien que c'est de temps qu'il est question. Que ce qui a lieu ici a à voir avec le temps : est-ce un problème lié à l'ordre ou au désordre du temps? Un problème de temps qui manque ou qui manquera bientôt, voire de temps qui ne peut plus durer mais qui va encore durer comme ça longtemps peut-être? Dans *Anachronisme*, il est bien question, textuellement, d'une « maladie du temps¹⁰⁹ ». Je laisse en suspens la question de

¹⁰⁷ Christophe Tarkos, *Anachronisme*, Paris : P.O.L éditeur, 2001, p. 61.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 31, par exemple.

savoir si l'anachronisme est la maladie ou bien le remède, pour insister sur un motif que j'appellerai, à la suite de l'auteur, la « manigance des petits paquets ». C'est une expression qui survient dans *Anachronisme* au moment où Tarkos parle de la « mélasse du temps¹¹⁰ », du temps qui n'est pas une pâte comme la langue (les mots n'existent pas, défend-il dans *Le signe* =, il n'y a que la « pâte-mot »), mais en mélasse — c'est-à-dire un sirop épais et riche, à mi-chemin peut-être entre les états solides et liquides de la matière, entre la pâte et l'eau. La mélasse est opaque, on ne voit pas à travers et on peut donc y engloutir toutes sortes de choses. Plus encore, elle est collante et visqueuse : on peut rester pris dedans, incapable de nager pour rester à la surface et être en quelque sorte en contrôle de la situation. Même chose pour le temps, dit Tarkos : c'est de la mélasse. Si on ne fait pas attention, bien vite on se « fai[t] attraper par une chronologie causale¹¹¹ » et il n'y a plus moyen de s'en sortir. C'est là où intervient l'opération anachronique : « au lieu de [se] faire attraper par une chronologie causale, [il faut] manigancer en petits paquets ». Et il conclut ce bloc en précisant : « c'est moi qui fais la manigance¹¹² ». La « manigance des petits paquets » participe à la reconfiguration du sujet poétique opérée ici : l'expérience se donne dans sa radicale hétérogénéité, c'est-à-dire comme autant de petits paquets avec lesquels manigancer, plutôt que dans une chronologie causale et homogène où phénomènes et événements se trouvent englouties dans la « mélasse du temps ».

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

À ce sujet, il y a un élément d'ordre « généalogique » que j'aimerais ici mettre en relation avec ces questions temporelles; cela a trait au nom même de Tarkos. Ce nom, peut-on apprendre dans la « Notice biographique » qui ouvre ses *Écrits poétiques*, est celui qu'il s'est « choisi », pour toutes sortes de raisons dont une, qui m'intéresse plus particulièrement, qui veut que le nom « Tarkos » soit une référence au cinéaste russe Andreï Tarkovski : quelqu'un, précisément, qui s'est confronté au problème du temps. Pour aller droit au but, Tarkovski a une conception du cinéma qui fait de cet art un art de « sceller » du temps. Il raconte bien, par exemple, que

Tout comme un sculpteur [...] s'empare d'un bloc de marbre, et, conscient de sa forme à venir, en extrait tout ce qui ne lui appartiendra pas, [...] le cinéaste s'empare d'un « bloc de temps », d'une masse énorme de faits de l'existence, en élimine tout ce dont il n'a pas besoin, et ne conserve que ce qui devra se révéler comme les composants de l'image cinématographique¹¹³.

Je passe sur cette « conscience de la forme à venir », pour insister sur le fait qu'il y aurait donc, dans le rapport au temps qu'entretiennent des gens comme Tarkovski — et, à mon avis, Tarkos — en œuvre tout un travail de la négativité : il s'agit toujours de repousser l'inessentiel. Ce travail-là me semble fonctionner comme l'oubli nietzschéen, qui n'est pas, je le rappelle, une perte (réactive) mais la faculté (active) de repousser. Car le geste premier qui détermine notre rapport au temps, selon Nietzsche, ce n'est pas la rétention de la mémoire, mais bien l'oubli, qui est premier, et qui est le fait de repousser sans relâche et à chaque instant tout un tas de choses, simplifiant en quelque sorte le monde pour le rendre habitable¹¹⁴.

¹¹³ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris : Cahiers du cinéma, 2004 [1989], p 75.

¹¹⁴ Voir la deuxième dissertation de *La généalogie de la morale*, que j'évoquais plus haut.

Il y a de cela, chez Tarkos, et dans *Anachronisme* en particulier, qui rassemble beaucoup de choses, qui raconte de nombreux événements et de nombreuses rencontres, qui recense un nombre assez important d'éléments du monde et de la vie, mais pas *tout*. Il y a bien, ici, une étreinte du réel, qui passe par l'expérience du temps, mais il n'y a pas, malgré les apparences, volonté de « tout dire »¹¹⁵. Au contraire, dans son rapport au monde et aux événements, Tarkos part du fait qu'« on est trieur, on va parmi les événements, ceux qui doivent être tirés et ceux qui doivent être laissés mourir progressivement, se perdre dans l'oubli, nous pouvons trier, faire une limite entre ceux qui survivent et ceux qui ne survivent pas, on va filtrer¹¹⁶ ». L'oubli nietzschéen, le tri dont parle ici Tarkos, voilà à l'œuvre la manigance des petits paquets — qui permet, encore une fois, de s'extraire de la mélasse du temps.

D'autres penseurs du temps hantent les pages d'*Anachronisme*. Le plus important est peut-être Augustin, qui est évoqué au tout début d'un bloc qui se trouve au cœur du livre : « Augustin, je me souviens de m'être souvenu; et si dans l'avenir je me rappelle que j'ai pu m'en souvenir maintenant, ce sera bien entendu à la force de ma mémoire que je devrai de me le rappeler¹¹⁷. » Sous un mode quasi-parataxique, le nom de l'auteur (« Augustin ») est juxtaposé avec une citation tirée du livre X de ses *Confessions*, sans souci hiérarchique — rien ne dit

¹¹⁵ La fin de l'entretien de 1996 avec Bertrand Verdier va aussi dans cette direction : Tarkos y défend l'idée que le poète est celui qui arrête le poème, par opposition au fou qui le laisse s'emballer et continuer *ad vitam æternam*. (*Écrits poétiques*, op. cit., p. 360.)

¹¹⁶ Christophe Tarkos, *Anachronisme*, op. cit., p. 35.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 87.

qu'« Augustin » est l'auteur du reste de la phrase. Ce dispositif est caractéristique d'une certaine poétique du collage : toute une mémoire de la littérature traverse ainsi *Anachronisme*. Tantôt cela prend la forme de citations, tantôt c'est le contenu bibliothèque précise qui est recensé et épuisé. C'est encore là une forme de tri.

Pour conclure ce bref survol de la question du temps dans *Anachronisme*, je vais m'arrêter sur un passage où se trouve explicité ce rapport entre inscription de l'expérience et souvenir :

Les souvenirs sont en nombre infini, il y a des mouvements dans l'eau, tous les mouvements dans les eaux reviennent des souvenirs, les eaux chaudes, froides, glacées, tièdes, sont en nombre infini, tous les mouvements dans les eaux donnent des souvenirs, [...] il y a une infinité de souvenirs de mouvements d'eaux, les souvenirs sont en nombre infini, il n'est jamais fini de les voir revenir un à un¹¹⁸.

« Les souvenirs sont en nombre infini », écrit d'abord Tarkos avant de poursuivre avec une assertion qui semble au premier abord désarmante de simplicité : « il y a des mouvements dans l'eau ». Soit. C'est au troisième moment seulement que les deux premières propositions sont liées : « tous les mouvements dans les eaux reviennent des souvenirs ». Curieuse proposition que ce lien entre les souvenirs et les mouvements dans l'eau, ce phénomène de résurgence des souvenirs qui troublerait la surface de l'eau. À vrai dire, ce qui me semble le plus étonnant, c'est que d'ordinaire, on s'accorde plutôt à dire que la surface de l'eau n'a pas une très grande mémoire. Infiniment malléable, l'état liquide de la matière oublie assez vite les traitements qu'on lui fait subir : si on saute à pieds joints dans une flaque

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 138-139.

d'eau, par exemple, ou si on y fait voguer un bateau comme le fait Rimbaud, quelques secondes plus tard l'eau va être de nouveau calme, comme si rien ne s'était produit. Ici, tout se passe comme si la flaque d'eau ne redevenait jamais une surface lisse et miroitante. Elle est constamment assaillie par tous les accidents du réel, qu'elle enregistre et répercute à sa façon, et il me semble que c'est précisément ce qui se passe avec les textes qui constituent *Anachronisme* : étreignant à bras ouverts la « réalité rugueuse », ce livre porte précisément trace des chocs ou des échos qui résultent de cette étreinte, qui est une étreinte constante et de laquelle le livre ne sort jamais, empêchant sans relâche que la surface de l'eau puisse se stabiliser ou se « purifier ». L'eau dont il est question ici, en bout de ligne, finit par avoir une mémoire paradoxale et impure.

Il faut aussi insister sur une certaine mécanique du texte et la façon dont la pensée de Tarkos se construit. Je disais, en prenant d'abord les propositions une à une, que tout se passait comme s'il n'y avait pour commencer aucun lien entre elles, comme s'il s'agissait de poser des éléments un après l'autre, de les juxtaposer encore sous un mode quasi-parataxique. Or le texte ne s'arrête pas là. Dans un deuxième temps, des liens se font et se défont — petit à petit les éléments sont liés les uns aux autres, collés ou vissés ou mêlés à la pâte qu'il est ensuite possible de réorganiser de manière à dire quelque chose qui n'est jamais indépendant des éléments pris individuellement. L'écriture avance là encore en manigançant en petits paquets, jouant avec le temps et la matière que la pensée rejoue ou déjoue en étant toujours attentive à ne jamais adopter de position surplombante. Ainsi, chez Tarkos, la pensée jamais n'est au-dessus des choses

comme un supplément posé sur le texte. Au contraire, la pensée travaille de l'intérieur, comme s'il s'agissait d'opérer dans la langue, à même la langue sans jamais en sortir. C'est pourquoi je reste, à la fin, avec l'impression que le sens, chez lui, a lieu aussi « de l'intérieur »; ce n'est pas du tout un supplément transcendant qui serait donné aux mots. Au contraire — il en parle dans *Le signe* = notamment —, pour lui il faut plusieurs mots pour qu'il y ait du sens : comme si les mots étaient des points à relier. C'est une façon, il me semble, de renouer avec le premier degré du mot « sens » : un mouvement, une direction.

Dans le même ordre d'idées, il y a un autre élément sur lequel il faut ici insister pour rendre compte de la logique du texte, de son mode de fonctionnement : la question de la liste. C'est un élément qui est ici formel et structurel — car il y a de nombreuses listes, dans *Anachronisme*, tantôt des listes de choses, le contenu du garde-manger ou d'une bibliothèque, par exemple, tantôt des listes de gens, de rencontres, de lieux ou des listes plus descriptives qui épuisent un sujet ou l'autre. C'est une façon d'opérer qui n'est pas anodine si on accepte, comme le propose Jean Echenoz, que « [t]oute énumération réchauffe le cœur de l'énumérateur¹¹⁹ ». Plus encore, dans sa façon de présenter des choses sans nécessairement les commenter, l'énumération participe aussi d'un refus d'ajouter un sens caché au texte : c'est une façon de transformer la simple existence des objets en événements. Et c'est aussi un geste de cadrage, comme le

¹¹⁹ Jean Echenoz, cité dans Jean-Michel Espitalier, *Caisse à outils : un panorama de la poésie française d'aujourd'hui*, Paris : Pocket, p. 195.

rappelle Jean-Michel Espitallier, donc une façon de laisser des choses en dehors du cadre : c'est-à-dire, pour boucler la boucle, une façon d'oublier.

Mais la « forme » liste ne se réduit pas ici à l'inventaire plus ou moins bien cadré. C'est, structurellement, l'un des modes d'opération du texte — comme un mécanisme d'embrayage cognitif. Certains passages que j'ai cités le montrent bien : l'écriture procède souvent par accumulation d'énoncés minimalistes qui sont disposés et réorientés constamment, selon le principe non pas d'une répétition pure et simple, mais d'une répétition que l'on peut qualifier de « différante » — avec un « a », comme celle de Derrida, pour mettre l'accent sur le participe présent. C'est une façon de reprendre un énoncé en le faisant chaque fois différer de lui-même. Cette question est enfin liée à un parti pris « réaliste », qui a à voir avec un refus de la mystification et une volonté déterminante de désensorceler la poésie. Il s'agit aussi de simplement nommer le monde — sur cette question du « nominalisme », il faut relire les entretiens repris à la fin du volume *Écrits poétiques* : Tarkos dit bien que, pour lui, nommer le monde, comme geste d'écriture, c'est très important, qu'on a l'impression que c'est presque rien, mais en fait c'est déjà énorme.

Car ce travail de répétition qui inventorie le monde est paradoxalement une façon de jouer un tour à la vérité et à toutes sortes de contraintes logiques. En bout de ligne, il se passe quelque chose qui est de l'ordre d'une reconfiguration d'éléments qui sont pourtant conçus d'emblée comme immuables. Là, on se trouve au cœur du travail politique d'un livre comme *Anachronisme*. C'est la « manigance des petits paquets » à son plus fort. Je m'explique. Il y a des choses

sur lesquelles on n'a aucun contrôle. Le temps, par exemple, même si la littérature complique les choses, le sens commun nous apprend qu'il ne va que dans une direction : quoiqu'on fasse, le passé sera toujours passé et le futur à venir. Tarkos le dit bien : « ce que je ne peux pas faire avec les secondes, les secondes et les minutes qui passent, qui ne passent que dans l'ordre, que dans un seul sens, il n'y a rien à faire¹²⁰. » Il n'y a rien à faire. Pourtant, en faisant des petits paquets, en décomposant le temps en petits paquets, on finit par être capable de jouer avec, on arrive à manigancer avec les petits paquets de façon à le renverser un peu, le temps. C'est là, il me semble, le cœur de l'opération anachronique. On ne peut pas tout renverser, mais on peut déplacer les paquets, injecter du désordre ici et là, c'est-à-dire en reconfigurer, à la fin, l'ordre — Tarkos, encore : « je ne peux que faire s'intervertir les saisons, je peux mettre des saisons au milieu des saisons, mettre un hiver à n'importe quel moment¹²¹ ». C'est précisément ce que fait *Anachronisme*, qui s'ouvre sur ces très belles lignes :

Un parc, un hiver, un seul hiver, une masse de brouillard, un seul ciel bas, nous allons passer un seul hiver, un hiver long, une seule masse d'un seul hiver, du brouillard et un ciel bas, des nuages, une durée, la durée d'un seul hiver, une masse d'un hiver, une masse grise de nuages bas, de brouillard, de froid qui dure, qui continue, qui ne s'arrête pas, qui forme une masse lourde, une seule masse d'un seul hiver qui ne finit pas, cela ne dure qu'un hiver, mais l'hiver dure¹²².

Au début, on le voit bien, on a « une masse, [...] une seule masse », ensuite, des choses sont repoussés du bloc de temps, comme le font sculpteurs et cinéastes selon Tarkovski, et à force d'écrire, à force de jouer avec la pâte-mot, on se

¹²⁰ Christophe Tarkos, *Anachronisme*, op. cit., p. 185.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*, p. 7.

retrouve avec des petits paquets avec lesquels on peut opérer, à la fin, sur la masse. Il y a là tout un jeu avec la vérité, un tour de passe-passe qui consiste à dire « voici un état de faits, cet état de fait est la vérité, ceci est le contenu de la vérité et le fonctionnement de la vérité, etc. » et, au bout du compte, force est de constater que la vérité, qui était d'abord présentée comme immuable, a bougé. Pas beaucoup, certes, un petit centimètre peut-être, mais comme dit Tarkos, c'est déjà énorme.

Il s'agit de traduire les événements en énoncés qui sont autant de petits paquets. Ensuite : répétition, déplacement, transfert, ralentissement, accélération, torsion d'un côté puis de l'autre. Comme s'il s'agissait, devant une machine, d'appuyer sur les boutons un à un, puis tous à la fois pour épuiser les combinaisons jusqu'à ce que la machine se détraque un peu et qu'on sente fléchir la mécanique logique qui régit l'ordre du discours — c'est-à-dire jusqu'à ce qu'on sente bien que « ça ne peut plus durer comme ça ». C'est une forme de démonstration très littérale qui relève de l'action critique : sans position surplombante, encore une fois, il s'agit plutôt d'agir de l'intérieur. Comme un virus.

C'est Christophe Hanna, notamment, qui propose cette figure du « virus » pour penser les effets politiques de certains dispositifs poétiques¹²³. Il oppose cette figure à la bombe, qui est une des images canoniques pour penser les modes

¹²³ Voir par exemple Christophe Hanna, « Actions politiques / actions littéraires », dans le collectif « *Toi aussi tu as des armes* » paru à La Fabrique en 2011. Il évoque aussi cette question dans *Nos dispositifs poétiques* (Questions théoriques, 2010).

d'action politique du livre. « Je ne sais pas d'autre bombe, qu'un livre », écrivait Mallarmé¹²⁴, et avec lui toute une tradition post-romantique. Une bombe, le fait est connu, ça explose : on ne peut pas ne pas la voir si elle éclate près de nous, et, malgré des dommages collatéraux plus ou moins importants, elle atteint une cible en général identifiée d'avance. Il en va autrement avec le virus : invisible et anonyme, il se déploie selon une logique de propagation plus ou moins arbitraire et imprévisible, comme une épidémie plus ou moins contrôlable selon les lois de la contagion. Pas toujours facile à diagnostiquer, le virus — qu'il soit biologique ou informatique — a souvent le temps de faire des ravages avant d'être traité.

Dans le même collectif, où Hanna s'interroge sur la figure du « virus », on trouve aussi un texte assez féroce de Nathalie Quintane, qui s'intitule « Astronomiques assertions ». Il s'agit, précisément, d'assertions numérotées et sous-numérotées, sous le modèle du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, sauf qu'ici les numéros sont dans le désordre. Quelqu'un a joué avec les petits paquets. Vers la fin, il y a une proposition qui dit simplement : « Poème : spéculation politique¹²⁵. » Cette définition assertive rejoint très précisément tout ce que j'ai essayé de dire de la « manigance des petits paquets » dans le livre *Anachronisme* de Christophe Tarkos : fabriquer des poèmes comme il le fait, en manigançant avec les petits paquets est un geste de spéculation politique qui agit à la racine de nos mécanismes cognitifs — comme un virus qui, à la fin, sans qu'on

¹²⁴ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 660.

¹²⁵ Nathalie Quintane, « Astronomiques assertions », dans Collectif, « *Toi aussi tu as des armes* », *op. cit.*, p. 196.

s'en soit peut-être même rendu compte, bouscule, de manière imprévisible, notre rapport à l'ordre du monde et finit aussi, comme dit Jean-Marie Gleize, par « remplacer le mot poésie par le mot poésie ».

Chapitre 2

Paradoxes de l'illisible

2.1. La science de l'illisible

La littérature scientifique sur l'illisible compose un corpus hétéroclite dans l'ensemble plutôt mince. À la lecture, ce qui est frappant, c'est la diversité des approches, la diversité des conceptions de la lisibilité, et la diversité des raisons qui font que les uns et les autres (se) questionnent (sur) la lisibilité — souvent la lisibilité de telle ou telle œuvre spécifique, sans qu'une conception convaincante de la lisibilité ne soit développée au préalable ou en filigrane. Il est vrai qu'on ne peut pas tout faire dans le cadre d'un seul article, mais la tendance a néanmoins fini par m'étonner tant elle est ici répandue. Qui plus est, les écrivains convoqués sont souvent les mêmes, avec en tête Mallarmé et Joyce, érigés en parangon de l'illisible moderne. En somme, rares sont les contributions qui s'intéressent, de manière à la fois plus approfondie et plus générale, à la lecture, au phénomène de la lecture et en particulier aux difficultés de lecture, plutôt qu'à une œuvre spécifique (les problèmes qu'elle pose, les stratégies qu'elle a développées, etc.). Cela, bien sûr, a sans doute trait à ce que je disais plus haut : l'illisible est situé. Il est difficile de l'aborder hors des circonstances précises par lesquelles on croit le repérer ou l'identifier.

On comprendra toutefois, pour le petit survol que je me propose ici de

faire, que je m'attarderai surtout aux contributions, voire à certains passages bien précis de quelques contributions seulement, qui me semblent avoir une portée méthodologique pour m'aider à réfléchir à l'expérience de lecture et à la lisibilité des textes littéraires. Car elles sont rares, dans ce corpus, les contributions qui ont une portée susceptible de dépasser l'objet très spécifique que leurs auteurs se sont donné. On me dira que c'est déjà beaucoup, mais je persiste à sentir là une singularité que j'arrive mal à exprimer. Je précise tout cela non pour critiquer durement ces travaux ou pour faire table rase, mais pour marquer mon étonnement devant ce qui m'apparaît comme une lacune. Je veux dire par là qu'il m'est arrivé souvent dans différents champs, en comparaison, d'avoir le sentiment, en lisant des articles scientifiques ou des chapitres d'ouvrages collectifs, que la démarche de l'auteur donnait matière à réflexion sur le plan méthodologique. De telle sorte que, même si je ne m'intéressais pas, par exemple, à son objet spécifique (l'œuvre sur laquelle il cherche à jeter un nouvel éclairage, par exemple), le texte pouvait m'inspirer malgré tout dans sa façon de développer quelques éléments de méthode pouvant être transposés à d'autres objets. Dans le cas du corpus que j'évoque ici autour de l'illisible, c'est un phénomène qui m'a semblé, malheureusement, plutôt rare. Et c'est là quelque chose qui m'a découragé par moments dans la mesure où il m'a fait me sentir très seul devant le projet que je m'étais fixé d'emblée : réfléchir à la singularité de l'expérience littéraire et, de manière plus large, à la lisibilité très particulière de la littérature.

Bref, l'illisible est une question ou un problème qui semble, pour l'essentiel, avoir émergé dans le champ universitaire il y a environ une dizaine d'années.

Avant 2005, la seule contribution que j'aurais tendance à retenir — et c'est sans doute là une façon exagérément prudente de formuler les choses, puisqu'il s'agit, à ma connaissance, des premiers travaux substantiels sur la question — est un colloque qui a eu lieu en octobre 1997 à Reims, sous la direction de Vincent Jouve, et dont les actes ont été publiés dans le troisième numéro de *La lecture littéraire* en 1999. L'ensemble s'intitule simplement « L'illisible » et rassemble donc les premiers travaux mais non les moindres, puisque certaines des contributions qu'on peut y lire sont, avec quelques travaux très récents, à peu près ce qui a été écrit de plus intéressant sur la question... En avant-propos des actes du colloque, Vincent Jouve souligne bien la complexité de la question, qui relève de la théorie littéraire, mais qui a une dimension socio-historique importante :

L'examen de la notion relève donc aussi bien de la théorie littéraire (y a-t-il des configurations textuelles intrinsèquement porteuses d'obscurité et d'ambiguïté?) que de l'histoire des publics et des mentalités (qu'est-ce qui fait qu'un texte *devient* lisible? L'irrecevabilité d'une œuvre tient-elle uniquement à la forme ou peut-elle également provenir des thèmes évoqués? Comment chaque époque, chaque aire culturelle, dessine-t-elle son propre partage entre ce qui est lisible et ce qui ne l'est pas¹?)

Le partage du lisible et de l'illisible n'est pas une frontière tranchée, mais change en effet selon les lieux et les temps. De plus, l'illisible soulève aussi, quand on s'approche d'une œuvre dont la lisibilité ne va pas de soi, des questions de poétique (qui renvoient à l'histoire des formes) et de rhétorique (puisque le brouillage du lisible peut aussi être une stratégie discursive qui a un impact dans l'ordre du discours). Touchant à plusieurs champs, ou plusieurs approches, cette

¹ Vincent Jouve, « Avant-propos », dans *La lecture littéraire*, « L'illisible », Klincksieck, n° 3, janvier 1999, p. 7.

question demande donc une certaine finesse méthodologique pour être posée avec nuance.

De manière générale, dans ce collectif, c'est la relativité du lisible qui est soulignée. Dans sa contribution, Marc Escola² avance l'idée de « seuils de lisibilité » pour évoquer les procédures de contextualisation qui font toujours varier la lisibilité d'un texte (et déplacent donc son seuil de lisibilité). Ces procédures de contextualisation renvoient simplement au fait de placer un texte en regard d'un autre, et relèvent, de ce fait, de l'historicité des œuvres. Cette perspective me semble en fait appuyer directement l'hypothèse selon laquelle la lisibilité est le mode d'historicisation des textes littéraires. Le texte d'Annie Rouxel³ s'intéresse plus particulièrement à la « lecture littéraire » en tant que jeu avec l'illisible. C'est toujours dans une optique relativiste que l'illisible est abordé, dans la mesure où l'illisible peut renvoyer, certes, « à la compétence du lecteur », mais aussi « au texte dans son immanence⁴ ». C'est pourquoi les deux pôles que sont le texte et le lecteur sont ici centraux, bien entendu : c'est cette tension qui caractérise la lecture dite littéraire.

L'illisible est un jugement, et ce jugement est posé par un lecteur devant un texte donné. Annie Rouxel a raison d'insister sur le fait qu'en général il s'agit plus d'une décision du lecteur que d'une propriété intrinsèque du texte. La

² Marc Escola, « Le lisible et l'illisible : procédures de contextualisation et seuils de lisibilité », dans *La lecture littéraire*, « L'illisible », *op. cit.*, p. 123-133.

³ Annie Rouxel, « La lecture littéraire, un jeu avec l'illisible », dans *La lecture littéraire*, « L'illisible », *op. cit.*, p. 135-142.

⁴ *Ibid.*, p. 135.

signification d'un texte n'est pas une donnée qui précède à la lecture, mais quelque chose qui se construit au fil de l'avancée dans les textes et qui est tributaire de l'expérience que l'on en fait. À cet égard, impossible, semble-t-il, de sortir de cette perspective relativiste :

Le choix d'une signification implique qu'il y ait dans tout texte du lu et du non-lu, du lisible et de l'illisible, ces deux oppositions ne se recouvrant évidemment pas tout à fait (Le non-lu pouvant être lisible ou illisible en fonction du point de vue que l'on adopte.) Lire des textes littéraires, c'est toujours d'une certaine façon travailler avec de l'illisible⁵.

Je partage cette conception, et j'endosse aussi l'hypothèse qui termine la citation, qui signifie, d'une certaine manière, qu'en littérature, on ne peut pas faire l'économie de l'illisible, qui est toujours là sous une forme ou une autre. À la limite, l'articulation du lisible et de l'illisible, dans l'expérience concrète de lecture, peut être envisagée sous le mode de potentialités : tout texte, potentiellement, peut être illisible, et conséquemment tout texte est potentiellement lisible — le jeu est ensuite de trouver une façon de lire ou d'approcher le texte susceptible d'en construire, justement, la lisibilité.

De son côté, Bertrand Gervais⁶, selon une approche résolument sémiotique, ancrée dans la tradition peircienne, avance une définition de l'illisible comme « impasse dans la sémiose », c'est-à-dire comme « l'incapacité de maintenir une interprétance ou d'activer un jeu d'interprétants apte à procéder aux attributions nécessaires entre un signe et son objet⁷ ». Dans une situation où

⁵ *Ibid.*, p. 136.

⁶ Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot : pour une définition de l'illibilité », dans *La lecture littéraire*, « L'illisible », *op. cit.*, p. 205-228.

⁷ *Ibid.*, p. 205.

le signe résiste à cette attribution, il deviendrait « seul foyer de l'attention » : « Le regard reste, pour ainsi dire, rivé sur le signe, sur sa matérialité même⁸. » Je reviendrai à cette question de la matérialité, mais je retiens de la contribution de Gervais une conception de la lisibilité comme processus en continuels déroulement, qui suppose l'enchaînement d'un certain nombre d'opérations. C'est dans le cas où cet enchaînement est mis à mal que tombe le verdict d'illisibilité. Devant une telle impasse, Gervais postule la nécessité de ce qu'il appelle un « coup de force » : « Le coup de force est l'irruption d'une hypothèse, qui vient modifier le cours de la sémiologie, qui vient en fait la relancer. Il est la pièce maîtresse d'une abduction, d'un raisonnement par hypothèse, en ce sens qu'il vient proposer un interprétant inédit⁹. » L'exemple de Gervais est celui du déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion. Au-delà de ces tentatives de définition, qui sont tributaires de la sémiotique de Peirce (dans la mesure où l'attribution du signe à son objet ne repose pas sur une relation préalable posée par définition, mais bien sur une relation à établir, qui est à renouveler à chaque fois), j'en retiens cette idée que « l'illisibilité ne doit jamais être totale sinon elle est restée impénétrable¹⁰ ». Jamais de lisibilité absolue, ni d'illisibilité totale. L'acte de lecture se déroule dans cet entre-deux, qui est l'espace de jeu indiqué plus haut par Annie Rouxel, et qui fait une place fondamentale aux accidents de lecture qui peuvent venir relancer constamment le jeu de l'interprétation.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 206.

¹⁰ *Ibid.*, p. 218.

En ce sens, la lisibilité apparaît comme « un équilibre qui peut être rompu, entraînant un processus plus ou moins complexe et complet de désémotisation, dont les effets sont perçus comme illisibilité¹¹ ». Le renversement de ce processus, aux yeux de Gervais, requiert l'intervention de ce « coup de force », de ces hypothèses qui relancent les processus d'interprétation en nous donnant les moyens d'attribuer de nouvelles significations au texte que l'on essaie alors de lire. Je ne retiendrai pas cette terminologie (le « coup de force »), mais il me semble en effet évident, comme on aura l'occasion de le voir à maintes reprises au contact des textes, qu'il faut parfois faire intervenir de nouvelles façons de voir et de penser pour qu'une certaine lisibilité devienne envisageable. Dans le cas des textes littéraires que je convoquerai ici, le recours au paratexte intervient souvent comme ce « coup de force » qui permet de relancer la lecture, selon ce que j'appellerai ici une certaine « logique de l'explication », sur laquelle je reviendrai.

La dernière contribution de ce collectif qu'il m'apparaît important de mentionner est celle de François Rastier¹², en particulier pour sa volonté de circonscrire ce qu'il appelle les « herméneutiques de la clarté ». L'hypothèse est la suivante : « L'illisibilité comme la surinterprétation pourraient bien être des catégories normatives propres aux herméneutiques de la clarté¹³. » Ces herméneutiques relèvent d'une approche positiviste qui cherche à faire de l'interprétation une compréhension naturelle et inconditionnée. Voici, selon

¹¹ *Ibid.*, p. 227.

¹² François Rastier, « L'obscur clarté », dans *La lecture littéraire*, « L'illisible », *op. cit.*, p. 249-269.

¹³ *Ibid.*, p. 249.

Rastier, les caractéristiques qu'elles partagent :

(i) l'interprétation est ponctuelle, déclenchée par des « instructions » locales; (ii) elle obéit à des règles de pertinence (Sperber, Eco) qui lui confèrent économie et efficacité; (iii) elle consiste en une élucidation qui rétablit dans ses droits souverains un sens littéral momentanément voilé¹⁴.

Dans cette perspective, le sens reste pris dans une logique de dévoilement. À l'opposé, Rastier propose de penser ce qu'il appelle une « herméneutique de la difficulté », pour laquelle la clarté est une conquête plutôt que quelque chose qui est donnée d'avance :

Considérant que le sens n'est pas immanent au texte, mais à la pratique de l'interprétation, [une herméneutique de la difficulté] en problématise les facteurs : notamment son statut social, le corpus de référence, le corpus des commentaires, les règles prescrites, les parcours admis, la collectivité des interprètes, la collectivité des témoins de l'interprétation¹⁵.

Dans une optique plus constructiviste, qui considère que le sens, précisément, se construit au fil de la lecture plus qu'il ne se révèle : plutôt que d'être immanent au texte, le sens est immanent aux pratiques d'interprétation, auxquels il doit être rapporté. Dans le même ordre d'idées, à l'opposition du clair et de l'obscur correspondent, pour Rastier, deux paradigmes sémantiques : la signification et le sens. La signification, selon une tradition « logico-grammaticale », s'intéresse davantage au mot; et le sens, selon une tradition « rhétorique et herméneutique » plutôt au texte. L'auteur reprend ainsi à son compte la remarque de Spinoza selon laquelle on déforme beaucoup plus facilement le sens d'un texte que la signification d'un mot. Comme si l'obscurité devait nécessairement être renvoyée du côté du sens du texte, alors que la signification des mots relevait d'une forme

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 250.

de clarté.

De manière générale, et je conclurai là-dessus au sujet de ce collectif, Rastier avance l'idée qu'une interprétation dite « intéressante » (c'est-à-dire qui n'aboutit pas à déclarer un texte illisible, ni à le surinterpréter) répond à quatre ordres de contraintes : 1) des contraintes critiques (méthodologie explicite, impératifs philologiques, etc.); 2) des contraintes herméneutiques (elle cherche à repérer du nouveau qui ne pourra être ignoré par la suite : un impératif d'enrichissement des parcours interprétatifs possibles); 3) des contraintes historiques (elle dialogue avec d'autres lectures, et peut donner lieu à de nouvelles, en entrant dans « l'histoire du texte »); 4) des contraintes éthiques (qui renvoient, notamment, à la déontologie de son auteur). Voilà quelques éléments de méthode, ou plutôt quelques principes d'interprétation qui me serviront d'exemples ou de guides pour évaluer certaines lectures que j'évoquerai au fil de cette thèse, qui aboutissent à un verdict d'illisibilité en pointant du doigt une déficience du texte.

J'évoquais une certaine apparition de l'illisible dans le champ universitaire il y a une dizaine d'années, en pensant à deux collectifs parus en 2005 et 2006, et vraisemblablement précédés par des colloques : le premier, dirigé par Ricard Ripoll, rassemble les actes d'un congrès de 2003 sous le titre *Stratégies de l'illisible*¹⁶ (2005), tandis que le second, intitulé *L'illisible*¹⁷ (2006), est paru sous

¹⁶ Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2005, 199 p.

¹⁷ Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dirs), *L'illisible*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « La licorne », 2006, 292 p.

la direction de Liliane Louvel et Catherine Rannoux sans mention d'un événement préalable. De ce second titre, peu de choses à mentionner sinon cette hypothèse très juste, énoncée en avant-propos par les directrices de l'ouvrage, et qui montre bien les enjeux contradictoires de l'illisible : pour le lecteur, avancent-elles, le jugement d'illisibilité est quelque chose qui tient à la fois d'un « aveu d'échec » et de la « dénonciation d'un défaut¹⁸ ».

En effet, quand le jugement d'illisibilité tombe, c'est l'échec d'une opération relationnelle qu'il indique. Mais qui ou quoi en est responsable? Est-ce le lecteur, qui n'a pas les compétences ou la patience nécessaires pour apprivoiser le mode de signification d'un texte donné? Ou bien est-ce le texte qui est défaillant, dans son propos ou dans sa construction, voire incohérent ou inadéquat par rapport au projet qu'il semble s'être donné, au point que le lecteur qui cherche à l'approcher sent qu'on ne lui donne pas les éléments nécessaires à une bonne compréhension? Les choses se compliquent d'emblée quand, précisément, le fait de ne pouvoir être compris de manière univoque semble faire partie du mode de signification du texte — comme s'il cherchait à dire quelque chose qui a, non pas la clarté tranchante d'une communication sans faille, mais toute l'ambiguïté de l'inaudible par exemple. On entend que quelque chose est dit ou énoncé, mais on ne sait pas précisément quoi — on entend un désir, mais on n'en saisit pas l'objet. Quelque part entre la positivité transparente de la communication et la négativité abyssale du secret. Un secret que rien ne saurait

¹⁸ Liliane Louvel et Catherine Rannoux, « Avant-propos », dans *Ibid.*, p. 7.

ou ne pourrait ou ne devrait lever : un secret, à la limite, qui ne serait pas fait pour être levé ou pour être dévoilé. Bref, un secret qui, en réalité, ne serait pas véritablement un secret, c'est-à-dire qui ne serait pas un contenu mais un acte ou un geste intransitif, qui témoignerait seulement de l'expérience dont il est issu et à laquelle il cherche en retour à donner lieu.

Après tout, l'échec de la communication fait depuis déjà longtemps partie de l'imaginaire de notre modernité littéraire. On a accusé bien des écrivains d'être hermétiques. Et il est vrai qu'on peut être illisible par volonté de n'être compris par personne. Mais on peut aussi l'être malgré une volonté explicite d'être compris de tous. Les choses ne sont pas simples, dans la mesure où la forme qui épouse parfois avec le plus de justesse l'expérience dont l'écrivain cherche à rendre compte n'est pas toujours la plus transparente ou la plus aisée à comprendre. Et du côté du lecteur, rien de facile à circonscrire non plus, tant il va de soi que les mêmes textes ne sont pas lisibles ou illisibles pour les mêmes lecteurs. Bref, aveu d'échec de la part du lecteur ou accusation faite à l'écrivain — que ce soit ses capacités à se rendre intelligible qu'on attaque ou bien la pertinence même de son projet —, dans tous les cas de figure, c'est le pacte de lecture qui semble brisé, voire impossible.

C'est cette ambivalence que les deux auteures cherchent à indiquer quand elles évoquent, de manière assez singulière, qu'il s'agit soit du « sens qui se refuse » ou bien de « l'impossibilité du déchiffrement¹⁹ » : c'est cela qui met à mal

¹⁹ *Ibid.*

la relation de lecture, et qui peut éventuellement conduire à l'abandon. Ce qui me frappe, dans ces formules, et c'est la raison pour laquelle je prends le temps de les citer, c'est à quel point il semble difficile d'articuler les termes en jeu dans cette histoire. En particulier, cette formule : c'est le « sens qui se refuse ». Qui se refuse à quoi? À être interprété, je suppose. Mais comment est-ce que le sens pourrait bien refuser ou accepter quoi que ce soit? Cette incarnation étrange m'apparaît d'emblée problématique dans la mesure où elle suppose au sens une certaine autonomie, comme si le sens pouvait accepter d'être perçu dans telle circonstance, pour tel lecteur et à tel prix. À la limite, il est juste d'insister sur le fait que le sens d'un texte ne peut pas être saisi n'importe quand par n'importe qui. La compréhension (ou l'attribution) d'un sens est un événement en quelque sorte conditionnel — comment et pourquoi, on y reviendra, mais cette contingence est déterminante et tout à fait essentielle pour la signifiante des textes littéraires, c'est-à-dire pour leur « capacité spécifique de signifier²⁰ ».

Il semble toutefois problématique de postuler une forme d'autonomie du sens, qui pourrait se donner ou se refuser selon les lecteurs. Surtout, une telle formule m'apparaît symptomatique d'une certaine logique de la révélation ou du dévoilement, qui est très répandue dès qu'il est question du sens en littérature. Qu'est-ce que cela signifie? Simplement, je l'évoquais à l'instant à partir du texte de François Rastier, une façon de concevoir le sens comme précédant la lecture, ou pré-existant à celle-ci, et qui fait en sorte, de manière corollaire, qu'on conçoit

²⁰ Gérard Dessons, *Le Poème*, Paris : Armand Collin, 2011, p. 49.

l'interprétation comme le dévoilement d'un sens qui est déjà là, qui attend le lecteur au bout de sa lecture, et qu'il ne lui reste qu'à le révéler pour en prendre connaissance. Je reviendrai souvent à cette logique, pas tant parce qu'elle est souvent défendue, mais plutôt parce qu'elle est fréquemment supposée, de manière presque indirecte, dans bien des discours. C'est un lieu commun des études littéraires — presque un réflexe interprétatif —, qui est trop simpliste pour rendre compte avec justesse des enjeux de la signification en littérature, mais dont on constatera l'influence persistante au fil de notre parcours.

Cela dit, je suis bien conscient qu'il s'agit sans doute là, chez les deux auteures, d'un raccourci de langage plutôt que l'exposition d'un parti-pris philosophique bien défini quant à une certaine conception du sens. Il reste qu'on peut y voir la difficulté qui frappe l'expression quand on essaie d'approcher la question du sens : le choix des mots est toujours délicat et rend bien compte de la complexité des phénomènes de signification. Je me sers de leur formule pour expliciter une certaine logique du sens, mais il est peut-être injuste de les lire d'aussi près dans la mesure où on comprend quand même ce qu'elles cherchent à dire quand elles indiquent qu'« un sens se refuse ». C'est un peu ce que je disais plus haut des livres posthumes de Jean-Michel Reynard : ce sentiment, difficile à décrire, qui nous laisse l'impression, en tant que lecteur, d'essayer de lire un livre qui se refuse à être lu... En tout cas, au sens commun qu'on donne à la lecture — selon le TLF : « prendre connaissance du contenu d'un texte écrit pour se distraire, s'informer ». Bien sûr, le type de lecture qui m'intéresse n'est pas celui où il s'agit simplement de prendre connaissance d'un contenu facile à identifier,

voire à extraire. Au contraire, le sens des textes dits illisibles semble d'emblée reposer sur l'expérience à laquelle ils donnent lieu. À cet égard, c'est ce qu'on appelle le contenu qui pose problème, dans la mesure où, oui, quelque chose résiste — quant à savoir si c'est nous qui résistons au texte, ou le texte qui nous résiste, c'est une question impossible à trancher, voire une fausse question...

En fait, pour en rester à la définition du TLF, c'est peut-être le « prendre connaissance » qui résume le mieux ce problème. Prendre connaissance, cela relève d'une perspective positiviste qui suppose qu'en lisant, on comprenne la portée d'un contenu qu'on sera en mesure de résumer ou de paraphraser par la suite. La question de la paraphrase, là encore, est un élément très révélateur par rapport aux textes qui sont jugés, d'une manière ou d'une autre, illisibles : très souvent, on n'arrive pas à en paraphraser le contenu. Et j'anticipe sur la suite de mon propos, car le rapport au contenu, à la compréhension du contenu, occupe une place majeure, sinon dominante, dans l'histoire de la lecture. Quand on parle d'avoir lu un texte, c'est souvent en fonction de ce qu'on identifie comme son contenu. Bien sûr, cet hypothétique contenu n'est pas quelque chose qu'on peut complètement isoler du reste — après tout, un texte est un ensemble signifiant qui repose sur une multitude d'éléments intrinsèquement liés les uns aux autres. Mais on fait souvent comme si, pour reprendre une vieille expression, on pouvait isoler le fond et la forme. Là encore, on se trouve devant un énoncé très répandu qui véhicule de manière implicite toutes sortes de présupposés quant au langage et au fonctionnement des textes littéraires. Tout cela pour dire que c'est souvent — mais pas exclusivement — dans ce rapport au contenu (ou au « fond ») d'un texte

qu'on en vient à le déclarer illisible.

J'aurai à revenir plus en détail sur cette question du contenu et de sa place dans nos habitudes de lecture. Devant les textes dits illisibles, ce sont d'autres réflexes de lecture qu'il faudra envisager. Une première hypothèse, à cet égard, irait sans doute dans le sens d'un certain abandon du contenu — du rapport au contenu — au profit de l'expérience en tant que telle. Je veux dire : pour faire l'expérience de textes illisibles et voir ce jugement être levé, il faut peut-être se défaire ou se dégager d'une certaine obsession (positiviste) du contenu. Car sur le plan de l'expérience, bien sûr, rien n'est illisible : il n'y a jamais, pour ainsi dire, d'échec de l'expérience... On peut faire l'expérience de l'échec, mais il y a toujours expérience. Quelque chose a lieu, aussi étrange ou déstabilisant cela peut-il être, qui fait en sorte que sur ce plan l'illisible n'est jamais une fin en soi, ou une fin de non-recevoir. Je disais qu'il n'allait pas s'agir, pour moi, de lever l'illisible. Je précise qu'il s'agira malgré tout de réfléchir à nos habitudes de lecture et aux façons qui peuvent nous permettre de travailler *avec* l'illisible, *avec* la résistance ou la difficulté, non pas pour rendre transparents les textes les plus hermétiques, mais pour voir quel type d'expérience on peut faire avec eux, et réfléchir, ultimement, à nos façons de vivre la littérature.

Je reviens au collectif de Liliane Louvel et Catherine Rannoux. Je suis toujours à la première page de leur avant-propos, que je ne suis bien sûr pas en train de résumer, mais dont je me sers pour dialoguer, pour aller vers les questions qui m'intéressent. Je n'en retiens pas grand-chose sinon qu'une dernière remarque : il semble évident, malgré les problèmes que j'évoquais, que

pour à peu près tous ceux qui s'y sont intéressés, « l'illisible porte en lui une aporie²¹ ». On verra souvent revenir dans les discours ce caractère aporétique, comme si l'illisible incarnait l'impossible de la littérature — avec tout ce que cette expression peut avoir de positif ou de négatif, selon les auteurs et leurs parti-pris. Car l'illisible, avant tout, illustre ou éclaire un conflit idéologique qui a trait à ce que la littérature devrait ou ne devrait pas être. Je veux dire par là qu'il y a pratiquement toujours, de manière implicite ou non, une dimension prescriptive derrière le recours à l'illisible. Déclarer un texte illisible, c'est aussi prendre position contre la conception de la littérature qu'il porte. Et au cœur de ces enjeux idéologiques, la notion de valeur (littéraire) me semble occuper une place centrale, même si elle m'apparaît pour l'instant difficile à circonscrire. Mais une chose à la fois.

Pour l'heure, je signale un dernier élément dans ce collectif, et qui provient de la contribution de Jean-Jacques Lecercle. D'une certaine manière, Lecercle insiste aussi sur un certain dégagement par rapport à la notion traditionnelle de contenu dans l'acte de lecture. Car « l'opération d'illisibilité est une matérialisation²² ». Matérialisation de quoi? Du langage, en premier lieu : « L'illisible contraint le lecteur [...] à concentrer son attention sur la matérialité du texte. Et cette opération est importante en ce qu'elle met l'accent sur une propriété constitutive du langage, contre laquelle la plupart des philosophies du

²¹ Liliane Louvel et Catherine Rannoux, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 7.

²² Jean-Jacques Lecercle, « Le gradient de Mac Caffery, ou : l'illisible enfin vu », dans Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dirs), *L'illisible*, *op. cit.*, p. 21.

langage, et des linguistiques, se sont constituées : la non-transparence du langage²³. » En effet, dès qu'on tend vers l'illisible, la matérialité du texte gagne une toute autre dimension. Tout se passe comme si on n'avait pas le choix d'accorder une attention différente à ce qui relève du sémantique par exemple, une attention moindre, tandis qu'on donne une plus grande portée notamment à la dimension visuelle ou spatiale. On est contraint de prendre le texte dans sa littéralité la plus radicale, c'est-à-dire d'abord en remettant au cœur de notre perception le fait qu'il s'agit avant tout de signes visuels placés sur une page. Devant — comment dire? — cette éclipse du sémantique, on pourrait avancer l'hypothèse que c'est en fait la dimension plastique qui prend le relais du côté de la signifiante.

Je reviendrai dans un instant à la notion de la plasticité pour mettre à l'épreuve certaines hypothèses. Avant cela, j'aimerais dire quelques mots au sujet du second collectif évoqué plus haut, celui dirigé par Ricard Ripoll et paru en 2005 sous le titre *Stratégies de l'illisible*. En fait, c'est la contribution de Ripoll que je voudrais aborder un instant : c'est là un texte qui me semble avoir valeur d'exemple par rapport au corpus scientifique sur l'illisible, notamment dans sa façon de reprendre à son compte un certain nombre de lieux communs de la critique post-structuraliste. Il y a aussi le fait que Ripoll, outre le fait d'avoir dirigé ce collectif de 2005, a aussi contribué à celui paru en 2006, dont je parlais à l'instant — il s'agit donc, si je puis dire, d'un auteur incontournable sur la

²³ *Ibid.*, p. 22.

question. J'insiste d'abord sur cette idée d'un « illisible constitutif de toute écriture » qui serait là pour « repousse[r] la portée commerciale et les modes » et qui se penserait « comme geste authentique de révolte contre la *doxa* et, de ce fait, contre tous les pouvoirs²⁴ ». Il y aurait quelque chose comme une authenticité de l'illisible, à l'encontre des écritures dites « commerciales » qui répondent à des impératifs de transparence. Certes, elle est exprimée ici de façon un peu simpliste, mais on retrouvera cette idée chez des écrivains comme Christian Prigent et Jean-Marie Gleize, par exemple.

De manière générale, on trouve dans ce texte des propositions comme celle-ci, qui ont de quoi laisser le lecteur un peu circonspect : « les écritures qui nous intéressent sont celles qui se libèrent de l'illisible par l'illisible²⁵ ». Difficile, pour tout dire, de voir qu'est-ce qu'une telle proposition signifie. Une hypothétique « libération » de l'illisible (par l'illisible!) est très éloignée de la perspective qui est la mienne. Plusieurs motifs de libération et d'affranchissement (« l'écriture moderne s'affranchit de tous les interdits²⁶ ») traversent cet avant-propos, qui laisse l'impression d'une certaine naïveté. Sur le plan théorique, l'ensemble est plutôt faible, qui enchaîne des généralités sur l'authenticité de l'illisible contre la soi-disant « littérature conventionnelle » de tradition bourgeoise — portant ainsi une réflexion idéologique et politique qui se piège bien vite elle-même dans ses propres représentations. Nombreuses aussi sont les

²⁴ Ricard Ripoll, « Avant-dire : l'illisible en construction », dans Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible*, *op. cit.*, p. 7.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

généralités sur Barthes et Kristeva, sur le sujet et la lecture, où l'interdit est chaque fois ramené à une transgression qui prend modèle sur la place de la sexualité devant l'idéologie bourgeoise.

Il y a chez Ripoll une volonté de définir l'illisible qui métaphorise à l'excès la résistance et la difficulté de lecture, et qui ramène l'illisible uniquement à la rhétorique du roman (personnage, héros, etc.). Un exemple :

Au contraire, le texte « illisible » est un texte qui multiplie la polyphonie au point de remplacer le personnage par une voix. Cela oblige à abandonner totalement la représentation des supports de la conscience; ce qui *habille* la conscience, ce n'est plus le corps d'un héros, mais *le corps total du texte*²⁷.

Au final, une conception trop positiviste de l'illisible, qui se réfugie dans une métaphoricité qu'il est difficile de rendre opératoire. Qu'est-ce que veut dire, par exemple, que ce n'est plus le corps d'un héros qui habille la conscience (quelle conscience?), mais le corps total du texte? Qu'est-ce que le corps total du texte? Le texte n'est pas sans lien avec le corps, celui du lecteur et celui de l'écrivain en particulier, mais c'est un excès métaphorique que de prétendre que le texte a un corps... Il y a une sorte d'euphorie qui fait de l'illisible la métaphore de toute subversion littéraire. Plus encore, des représentations naïves de l'acte de lecture et de l'expérience littéraire traversent le texte, qui ramènent sans cesse la lecture à une opération de déchiffrement (qui est corollaire d'une représentation du sens relevant du dévoilement). Même si l'auteur insiste par ailleurs sur la dimension productive qui est en jeu chez le lecteur, sur la façon dont les textes non-conventionnels suscitent la conscience productive du lecteur, il y a constamment

²⁷ *Ibid.*, p. 12-13.

recours à un lexique de la révélation et du déchiffrement, du sens-déjà-là.

Les arguments de Ripoll restent ainsi pris dans une représentation très manichéenne qui oppose sans relâche, par exemple, la doxa à un hypothétique sens libre, ou encore le sujet assigné à résidence dans toute sa lisibilité au sujet éclaté, miroir de la foule anonyme. La dialectique est simpliste, et les relations de conséquence ne sont pas souvent convaincantes, qui font comme si le fait de pouvoir circonscrire certains éléments de subjectivation à l'œuvre dans un texte le réduisait instantanément à un acte de communication transparente sans réelle portée littéraire. Mais je m'arrête ici pour le cas de Ripoll. Ces éléments devraient suffire à donner une idée de la réflexion en jeu, qui approche l'illisible selon une logique un peu caricaturale. Dans l'ensemble, bref, les collectifs ayant ouvert le chantier sur l'illisible il y a une dizaine d'années ne m'ont pas paru d'une grande pertinence; je tenais malgré tout à prendre un moment pour en donner un aperçu qui me sert, finalement, à m'en distancer plus qu'autre chose. Deux contributions plus récentes — et plus pertinentes — restent à signaler; je les aborderai après cette petite parenthèse méthodologique.

2.2. Plasticité, posture et ethos discursif

Je reviens à la plasticité, et à la question de la matérialité des textes, que j'ai évoquée brièvement à partir d'un commentaire de Jean-Jacques Lecercle. Qu'est-ce que la plasticité? On connaît bien le plastique, cette matière de synthèse qu'on trouve aujourd'hui à la base d'une panoplie d'objets plus ou moins hétéroclites. Sa popularité, on le sait, est, depuis le siècle dernier, fulgurante : rares, maintenant,

sont les champs de l'activité humaine où on ne le rencontre pas. Car en plus d'être peu coûteux, léger et insensible à la corrosion, il est possible, lorsqu'on le chauffe, de le mouler ou de le façonner pour lui donner la forme qu'on désire lui voir prendre. C'est Roland Barthes qui disait du plastique que « plus qu'une substance, [il] est l'idée de sa transformation infinie »; « ubiquité rendue visible », le plastique, ajoutait-il, « est en somme un spectacle à déchiffrer²⁸ ». Au contraire d'un objet luxueux, dont la valeur est liée au rappel constant de son origine minérale ou animale, le plastique, concluait Barthes, « est tout entier englouti dans son usage²⁹ ». Sa valeur, sa pertinence est toute entière liée à sa résistance : ainsi, le plastique, bien que d'une malléabilité étonnante, conserve en refroidissant la forme qu'on lui a insufflée à chaud. C'est une substance mystérieuse — Barthes dit « alchimique » — qui montre que la question de la forme est liée à la matière, à la résistance de la matière.

Le substantif « plastique » est ainsi entré dans l'usage, éclipsant peu à peu, dans le langage courant, l'adjectif « plastique », qui dénote, précisément, la plasticité d'une chose ou d'une autre. Qu'est-ce à dire? Le TLF nous signale au sujet de la plasticité qu'il s'agit de l'état « de ce qui est plastique ». Retour à l'adjectif. C'est en effet presque un lieu commun de dire que le mot « plasticité » est éminemment « plastique » : son sens, comme son statut — on le voit dans ce va-et-vient entre l'adjectif et le substantif — est fuyant, difficile à arrêter,

²⁸ Roland Barthes, « Le plastique », dans *Mythologies*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1970 [1957], p. 160.

²⁹ *Ibid.*, p. 161.

malléable comme l'est la matière de synthèse. Le plastique, bref, porte bien son nom : il exemplifie certains traits saillants de la plasticité, en ce sens qu'il incarne bien concrètement, je le disais, un certain rapport entre la forme et l'informe, où la résistance (de la matière) occupe une place centrale. Mais le mot « plasticité » dit bien d'autres choses encore. Depuis son apparition, en sol grec, il y a plus de deux millénaires, la plasticité a gagné une densité sémantique assez imposante, dont j'aimerais brièvement rendre compte pour voir de quelle manière il serait possible d'envisager un rapport plus plastique au sens — toujours, bien sûr, dans l'optique de réfléchir à l'illisible ou aux œuvres écrites qui semblent bouleverser les conditions de leur propre lisibilité.

La plasticité, donc, a une longue histoire. Selon son étymologie, le mot vient du grec *plassein*, qui veut dire « modeler ». Il a deux sens fondamentaux : il signifie, d'une part, la capacité d'une substance à *recevoir la forme* (c'est le cas de l'argile, de la cire, ou encore, je le disais d'emblée, du plastique), et d'autre part, l'inverse, c'est-à-dire la capacité à *donner la forme* (qu'on pense aux arts ou à la chirurgie plastiques). Ainsi, le langage courant oscille entre le sens passif et le sens actif : la plasticité signale souplesse et flexibilité, mais aussi instabilité de la forme. Bref, comme le signale Baldine Saint-Girons, « la plasticité est la capacité métamorphique par excellence³⁰ ».

Quant à la langue française, le mot « plasticité » n'y serait apparu, selon

³⁰ Baldine Saint-Girons, « Plasticité et Paragone », dans Catherine Malabou (dir.), *Plasticité*, Paris : Éditions Léo Scheer, 2000, p. 29.

Alain Rey, qu'en 1785, pour désigner « l'état de ce qui est plastique, malléable³¹ ». Au siècle suivant, Littré en propose deux définitions : « 1/ Terme didactique. Qualité de ce qui peut prendre ou recevoir différentes formes. La plasticité des argiles. 2/ Terme de physiologie. Plasticité du sang, propriété que possède le sang de fournir à la nutrition, au développement et à la reproduction des tissus. » Quant au Robert, il reprend à peu près les éléments déjà évoqués en y ajoutant toutefois la plasticité des tissus humains — leur capacité à se cicatriser après lésion — et la plasticité psychique, la plasticité de l'humeur — l'instabilité affective et émotionnelle.

Le terme semble apparaître à peu près au même moment dans la langue allemande : « die Plastizität », signale le dictionnaire Brockhaus (publié à Leipzig de 1796 à 1808), « apparaît à l'époque de Goethe » (1749-1832). À cette apparition, comme le signale Catherine Malabou, philosophe qui est l'auteure de travaux récents sur la plasticité, « fait écho la première prise en compte réellement philosophique du terme. [Car si les] romantiques allemands en font un usage constant[, c'est] Hegel qui, le premier, engage le mot en son avenir conceptuel³². » Je reviendrai sur l'émergence philosophique de ce terme, mais il faut comprendre d'emblée qu'au tournant des Lumières, il y a de grands bouleversements sémantiques autour de la plasticité — on remarque une effervescence par laquelle se cristallise alors tout un faisceau de significations de

³¹ Cité par Baldine Saint-Girons, *op. cit.*, p. 35.

³² Catherine Malabou, « Ouverture : le vœu de plasticité », dans Catherine Malabou (dir.), *Plasticité*, *op. cit.*, p. 8.

plus en plus dense.

Qu'il s'agisse de la plasticité des tissus ou de la plasticité de l'argile, on voit qu'il s'agit toujours de dénoter un certain rapport stable/instable avec la forme. S'il est question de façonnement, de modelage, ce qui est qualifié de plastique doit malgré tout être en mesure de garder la forme qu'on lui a imprimée : une fois la forme prise, il résiste à la déformation infinie. C'est-à-dire que la matière plastique n'est ni élastique, ni visqueuse, deux termes avec lesquels on la croit parfois synonyme. Ce rapport à la forme se complique néanmoins lorsqu'on envisage, ainsi que nous invite à le faire Catherine Malabou, le « plastic » — qui vient de l'anglais, et d'où sont issus « plastiquage » et « plastiquer » —, cette substance explosive utilisée pour des actions de sabotage ou de destruction. C'est dire à quel point la plasticité embrasse un large réseau de sens, qui va d'un extrême à l'autre, ainsi que le résume Malabou : la plasticité — dont les significations sont elles-mêmes plastiques — désigne ainsi « la prise de forme (la sculpture ou les objets en plastique) d'un côté, l'anéantissement de toute forme (l'explosion du plastic) de l'autre, extrêmes qui conduisent, de manière inattendue, du sol grec de l'art jusqu'au *no man's land* de la matière plastique et du terrorisme³³. » Au-delà de sa capacité à recevoir et à donner une forme, il faut donc retenir de la plasticité qu'elle désigne aussi une certaine puissance d'anéantissement de la forme.

³³ Catherine Malabou, « Plasticité surprise », dans Catherine Malabou (dir.), *Plasticité*, op. cit., p. 312-313.

Par ailleurs, si la plasticité est désormais un terme dont le sens va bien au-delà de son ancrage esthétique initial, il n'en demeure pas moins que son histoire est riche dans le domaine des arts dits, précisément, plastiques. C'est une longue tradition dans le monde occidental, qu'il ne s'agira pas ici d'épuiser. Plus simplement, j'aimerais évoquer quelques-uns des moments qui ont bousculé la conception moderne des arts plastiques pour voir quelle tangente la plasticité a prise dans cette histoire. En effet, c'est chose commune aujourd'hui, dans le domaine de l'art, celui des arts visuels en particulier, de parler de « plasticiens » plutôt que d'« artistes ». C'est une modulation qui se met en place autour de la fin du XIX^e siècle : le vocabulaire de la plasticité s'identifie alors de plus en plus au combat pour l'art moderne que les peintres mènent de front. Comme l'indique Dominique Chateau, qui a fait l'archéologie de cette notion dans le domaine esthétique, à cette époque la plasticité signifie mouvement et dynamisme : elle signale « l'inscription de formes “vivantes” dans les signes de l'œuvre achevée, par-delà le caractère statique de son matériau³⁴ ». C'est un moment où l'acte de représentation, en peinture, perd peu à peu sa transparence, comme si le rapport au réel n'était plus immédiat — et c'est alors précisément le geste de médiation qui gagne en opacité. Qu'on pense aux impressionnistes, qui abandonnent le souci d'exactitude des traits et des formes réelles au profit d'une exactitude de nature plus perceptuelle, qui veut rendre compte du mouvement et de la vie. Le nom

³⁴ Dominique Chateau, *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1999, p. 132.

qu'on leur a donné porte bien la trace de ce décalage : il ne s'agit plus de peindre l'exactitude du réel, mais bien l'*impression* éprouvée au contact du réel.

C'est un bouleversement ontologique considérable dans la façon qu'a l'homme de penser son rapport au monde. Et tout cela est lié au matériau, au travail avec la matière qu'accomplissent les peintres : la vie du sujet, celui qui jette fugitivement son « impression » sur la toile, passe à travers la palette de couleurs, la gestion des formes qui délaissent le réalisme au profit d'une reconfiguration sensible dans laquelle le matériau gagne une place neuve. Il ne s'agit plus de faire oublier le matériau pour que ressorte avec toujours plus d'exactitude ce qui est représenté — au contraire, le geste pictural perd alors de sa transparence : la peinture gagne en texture à mesure que les peintres commencent à penser leur travail comme un geste de médiation avec le réel. Et à cette époque où le monde de la peinture connaît de grands changements, le mot « plasticité » est très souvent convoqué de part et d'autre pour rendre compte de cette nouvelle dimension du geste pictural.

Dans la première moitié du ^{xx}e siècle, cette évolution, que Dominique Chateau qualifie de « renfermement sur le médium », se poursuit. Dans le contexte de la surenchère avant-gardiste de laquelle naissent futurisme et cubisme, il s'agit de savoir « quel mouvement consacre le plus authentiquement la priorité des qualités formelles de la peinture ou de la sculpture sur ses qualités littéraires ou mimétiques³⁵ ». Ainsi, dès qu'il est question de penser la valeur de la

³⁵ *Ibid.*, p. 181.

peinture, la plasticité dénote alors la priorité d'un certain formalisme par rapport au geste mimétique, qui est rejeté. Cela devient encore plus clair avec Theo van Doesburg et Piet Mondrian, pour qui l'évolution de la peinture doit aller dans le sens d'une « réforme du sens esthétique » à laquelle est liée « l'éclosion de la conscience plastique³⁶ ». Pour van Doesburg, en particulier, l'histoire des arts plastiques se caractérise, à partir de Cézanne, par la substitution progressive au « quoi peindre? » (le sujet) du « comment peindre? » (la « formation plastique »)³⁷. Dès que la question du référent (quoi peindre?) devient en quelque sorte désuète, ou reléguée au second plan, c'est le travail plastique, pensé étroitement avec la question de la forme, qui est remis de l'avant. Ce mouvement va en s'accéléralant à mesure que la peinture s'oriente vers l'abstraction.

Car l'idée de plasticité, en effet, apparaît aujourd'hui historiquement liée à l'abstraction. Encore une fois, ce qui importe ici, c'est le rapport au matériau : c'est le même van Doesburg qui ira jusqu'à dire qu'il faut parler de peinture concrète et non abstraite, « parce que rien n'est plus concret qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface³⁸ ». Il faut garder à l'esprit cette tension entre concrétion et abstraction qui apparaît au cœur des débats sur la plasticité. Les mêmes arguments seront repris par certains écrivains taxés d'abstraction : c'est le cas, notamment, de Pierre Guyotat, qui répond aux accusations d'abstraction en remettant constamment de l'avant le caractère extrêmement concret de son

³⁶ *Ibid.*, p. 189.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cité dans *ibid.*, p. 199.

travail de langue. En relisant la phrase de van Doesburg, j'ai aussi une pensée pour Christophe Tarkos, qui disait en entretien que la langue « c'est aussi concret qu'un sac de sable qui te tombe sur la tête, c'est complètement réel, complètement efficace, efficient, utile³⁹ ». Plasticité et matérialité du langage vont de pair. Car s'il est possible de parler de plasticité de l'écriture chez certains, c'est peut-être justement parce qu'ils sont des écrivains pour qui le rapport à la langue procède d'un matérialisme radical : la langue, chez eux, n'est pas immatérielle, bien au contraire.

Pour ce qui est de la philosophie, c'est Catherine Malabou, je le disais, qui a fait resurgir cette question dans ce champ au cours des années quatre-vingt-dix. Dans *L'avenir de Hegel* (1994), d'abord, elle a cherché à montrer comment Hegel arrache la plasticité à « son ancrage strictement esthétique pour l'attacher à un lieu problématique qui, jusque-là, n'avait jamais été le sien, la *subjectivité*⁴⁰ ». Avec Hegel, c'est « désormais le *sujet* qui est dit *plastique*⁴¹ ». En ce sens, c'est lui qui l'arrache aussi à son ancrage strictement esthétique (sculptural) pour en faire un concept qui rend compte d'une caractéristique ou d'une propriété de la subjectivité. Ainsi, la plasticité, chez Hegel, est un concept qui est lié à la dialectique, plus précisément à la *capacité* de la dialectique, dit Malabou, de « *négocier avec sa destruction*⁴² ». Elle renverrait ainsi à un au-delà, ou à un en-

³⁹ Christophe Tarkos, « Entretien de Bertrand Verdier avec Christophe Tarkos », dans *Écrits poétiques*, *op. cit.*, p. 357.

⁴⁰ Catherine Malabou, « Ouverture : le vœu de plasticité », *op. cit.*, p. 9.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Catherine Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture : dialectique, destruction, déconstruction*, Paris : Éditions Léo Scheer, 2005, p. 57.

delà de la dialectique.

La relève ou la postérité de la dialectique hégélienne, Malabou la trouve dans le concept de destruction chez Heidegger, et ensuite dans celui de déconstruction chez Derrida. C'est précisément le concept de plasticité qui lui apparaît pouvoir engager un nouveau dialogue entre dialectique, destruction et déconstruction. Car ces questions ouvrent, selon elle, la route « à une nouvelle approche des choses et des textes, à une nouvelle méthode de lecture⁴³ ». Cette méthode, qu'elle qualifie de *lecture plastique*, se veut un renouvellement de l'approche structurale, ou, plus précisément, elle voudrait être « la métamorphose de la lecture déconstructrice [derridienne]⁴⁴ ». Qu'est-ce à dire? Le vocabulaire impossible de la déconstruction resurgit dans l'explication :

La lecture plastique n'entend pas montrer comment le même est toujours déjà miné, hanté ou parasité par l'autre; il ne s'agit plus d'apprendre à surmonter l'allergie ou à prévenir le rejet, ni d'affirmer que la déconstruction est déjà à l'œuvre dans la présence à soi du texte. Il convient plutôt de faire apparaître dans le texte une forme qui est à la fois autre du même *et* autre de l'autre, *autre de la métaphysique, autre de la déconstruction*. Une forme qui est le fruit de l'autorégulation du rapport entre la tradition et son dépassement et qui excède en même temps la stricte binarité des termes de ce rapport⁴⁵.

Ainsi, la lecture plastique permet en quelque sorte de penser de manière renouvelée l'historicité d'un texte — le rapport entre tradition et dépassement de la tradition qu'il incarne. De manière analogue, cette lecture permet d'envisager un régime de sens à même de penser la question de la forme au-delà de la binarité forme/informe, voire sens/non-sens. La plasticité concerne l'articulation de la

⁴³ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁵ *Ibid.*

trace et du sens; elle renvoie directement à la façon dont le formel et le figural fondent « le relief du langage⁴⁶ ». En ce sens, il s'agit à la fois d'un nouveau mode d'être de la forme et d'une nouvelle saisie de ce mode d'être lui-même. Ce serait, c'est ce que défend Malabou, un nouveau schème moteur, car, dit-elle, le concept de plasticité « tend à devenir à la fois le motif formel dominant de l'interprétation et l'outil exégétique et heuristique le plus productif de notre temps⁴⁷ ».

En tant que schème moteur, la plasticité prendrait la relève de l'écriture — au sens derridien du terme —, parce que la puissance de ce dernier schème « linguistico-graphique » s'est affaibli tandis que la plasticité s'est imposée comme un nouveau paradigme pour penser l'organisation en général. Ainsi, après l'avoir perçue comme un catalyseur de la philosophie hégélienne, Malabou en est venu à envisager la plasticité comme « le capteur d'énergie et la source rythmique d'une nouvelle époque⁴⁸ ». Bref, c'est une nouvelle façon de penser l'organisation, une nouvelle figure de l'alliage qui prend en compte la capacité métamorphique des organismes, c'est-à-dire leur capacité à intégrer les modifications subies et à les modifier en retour. Selon ces points de vue épistémologiques et philosophiques, la plasticité serait enfin susceptible de « *caractériser momentanément l'organisation matérielle de la pensée et de l'être*⁴⁹ »...

Voilà une perspective qui n'est pas inintéressante, mais qui nous éloigne beaucoup de l'illisible. Surtout, cette approche ontologico-épistémologique

⁴⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 113.

m'apparaît très abstraite alors que je cherchais une façon d'envisager un rapport plus concret aux textes littéraires. Comment reprendre le fil après ce détour philosophique d'une densité vertigineuse? Que retenir de tout cela? Ce sont les résonances esthétiques de la plasticité qui me semblent les plus pertinentes pour mon propos, et ce, depuis la naissance du terme en sol grec, alors qu'il réfère aux arts du relief. Je pense aussi, en particulier, à la question de la référence : on a vu que c'est lorsque la peinture occidentale abandonne la représentation classique au profit de la figuration et de l'abstraction, que la question de la plasticité ressurgit au cœur du travail de l'artiste. La référence passe au second plan alors que c'est le travail le plus concret sur la matière et les formes qui prédomine. De manière générale, je pense qu'il faut donc avant tout retenir de la plasticité qu'elle remet au cœur du geste artistique un matérialisme fondamental.

Toutefois, l'idée de « lecture plastique » proposée par Malabou me semble assez riche. En retournant vers le sens premier, esthétique, de la plasticité, peut-être qu'on pourrait envisager ici quelque chose comme un « régime plastique de lisibilité ». Qu'est-ce à dire? Ce serait d'abord une façon de penser la plasticité du sens — car le sens est plastique : il est souple, flexible, il reçoit et donne forme de la façon la plus active, en tout cas dans les textes qui m'intéressent, et dont la lisibilité fait souvent problème justement parce que le sens n'y fonctionne pas selon la logique de la révélation ou du dévoilement que j'évoquais plus tôt (et dont un bon exemple pourrait être, en régime narratif, la question de l'intrigue). Il n'est pas évident, aussi tôt dans notre parcours, de définir avec précision ce que voudrait dire adopter un tel rapport plastique au sens. Cependant, je crois qu'à

partir de cette idée on pourrait entrevoir, de manière très simple, un mode d'appréhension des textes qui serait à la fois spatial, visuel et sonore — cela en complément de tout le travail cognitif déjà accompli par le lecteur pour mettre en branle les processus de significations plus « traditionnels » (sémantiques, syntaxiques, pragmatiques, etc.).

Certes, le rapport à l'audible semble aller de soi : on parle souvent de la littérature, de l'écriture, comme d'un travail rythmique, et du texte comme d'un tissu sonore. La musique, en particulier est une métaphore commode qui relève d'un certain imaginaire de la littérature. Mais on retrouve aussi ce discours chez des écrivains qui cherchent à penser la dimension la plus performative de leur travail : Pierre Guyotat, par exemple, a souvent été très critique à l'endroit de l'appellation « écrivain », et a souvent dit préféré celle d'« artiste », plus particulièrement encore, celle de « musicien ». Cela prend différentes formes au fil de son œuvre, mais je retiens pour l'exemple cette formule — souvent citée — tirée d'un entretien de 1977, dont j'aurai à reparler : « je suis un musicien, je suis un alphabétiseur⁵⁰ ». Bien sûr, on se trouve sans doute là plutôt dans le domaine du fantasme que dans la réalité. Je crois qu'il faut malgré tout chercher à entendre ce discours du fantasme, dans la mesure où ce que je pourrais appeler les « fictions de l'écriture » m'apparaît ici fondamental. Je reviendrai souvent à cette idée, mais pour réfléchir à l'expérience littéraire dans sa globalité, il faut pour

⁵⁰ Pierre Guyotat, « Cassette 33 tours longue durée », dans *Vivre*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1984], p. 200.

commencer envisager les œuvres comme formes de vie et comme dispositifs rhétoriques. Chez tous les auteurs, on peut retrouver quelque chose comme une « fiction de l'écriture », c'est-à-dire un ensemble de représentations, où le désir et le fantasme jouent un rôle important, qui permettent d'entrevoir comment chacun se figure ce que doit faire ou ne pas faire — ce que doit être ou ne pas être — un écrivain. Même si cela ne prend pas toujours la forme d'un récit homogène, il est rare qu'on ne trouve pas trace d'un tel imaginaire dans une œuvre.

J'insiste là-dessus parce que je crois que tout cela joue un rôle crucial dans la construction de la posture d'un écrivain — c'est quelque chose qui contribue à définir son ethos discursif. Qu'est-ce à dire? En littérature, comme l'explique Jérôme Meizoz de manière limpide, la notion de posture renvoie simplement à « la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques⁵¹ ». Mise en scène de soi, mais aussi image de l'auteur qui circule au sein du champ littéraire, la posture est donc une notion qui relève à la fois de l'analyse du discours et de la sociologie, et qui permet, sur le plan méthodologique, de dépasser la frontière qui sépare traditionnellement l'intra- et l'extra-discursif, pour envisager un phénomène littéraire dans sa globalité. Dans l'espace littéraire, comme le résume Meizoz avec justesse, « une personne n'existe comme écrivain qu'à travers le prisme d'une posture, historiquement construite et référée à l'ensemble des positions du champ

⁵¹ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3 (automne 2009), en ligne. URL : <http://aad.revues.org/667> (consulté le 22 juin 2016).

littéraire⁵². » C'est pour cette raison qu'une posture est intrinsèquement liée à ce que Dominique Maingueneau appelle la « scénographie auctoriale » pour décrire « la dramaturgie inhérente à toute prise de parole⁵³ ». Voilà qui rejoint précisément la « fiction de l'écriture » que je sens en jeu dans le discours de Pierre Guyotat, et que je cherchais à indiquer à l'instant.

La posture n'est pas seulement construite par l'auteur, et n'émane pas simplement du texte : c'est une notion qui opère à plusieurs niveaux, et qu'il faut saisir à la croisée d'éléments en apparence hétérogènes. Et c'est une notion intéressante justement parce qu'elle permet de penser « l'articulation constante du singulier et du collectif dans le discours littéraire⁵⁴ ». Bref, pour reprendre mon exemple, le discours que tient Guyotat pour définir son travail d'écrivain contribue à façonner sa posture. En revanche, cette dernière ne se limite pas au discours de l'écrivain. Ses conduites y contribuent aussi, de même que la critique de ses livres ou la réception de son œuvre — mais la liste pourrait être très longue. Puisque j'ai choisi d'approcher l'illisible en m'intéressant en particulier à l'écriture et à la lecture, c'est-à-dire aux écrivains et aux lecteurs, la notion de posture apparaît d'une grande pertinence pour faire le pont entre ces différents éléments, qui relèvent tour à tour de la poïétique, de la poétique et de la politique. Et cela

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine Érudition, 2007, p. 14. De manière analogue, Meizoz insiste aussi sur le fait que « l'agir postural se manifeste à la cheville de l'individuel et du collectif : variation individuelle sur une position, la posture ne se rattache pas moins à un répertoire présent dans la mémoire des pratiques littéraires. » (*Ibid.*, p. 25.)

m'apparaît essentiel parce que la question du lisible et de l'illisible, je l'évoquais précédemment, nous force à interroger les fondements sociaux de la littérature et l'articulation entre singularité et communauté qui caractérise l'expérience littéraire de manière si paradoxale.

Dans le même ordre d'idées, une autre mise au point qu'il me semble pertinent de faire ici est celle de la différence ou du rapport entre les notions de posture et d'ethos discursif. De manière générale, d'abord, la notion de posture renvoie à un phénomène plus large que celle d'ethos, qui est plus centrée sur ce qui relève du discours, c'est-à-dire du langage en action. Ainsi, la posture peut être déterminée par des conduites de vie ou par des manières d'être, voire par des éléments très corporels comme des mimiques ou des vêtements. Pour illustrer cette idée, Jérôme Meizoz donne dans son livre l'exemple de la blouse de médecin que portait Louis-Ferdinand Céline pour se présenter à la presse au moment de la sortie du *Voyage au bout de la nuit* à l'automne 1932. C'est un élément extra-discursif, qui n'appartient pas au roman, mais qui participe malgré tout au portrait du nouvel auteur qui se met alors en place chez les journalistes et les lecteurs — et qui influence en retour la lecture qu'on peut faire du travail de l'écrivain.

Qu'est-ce alors que l'ethos? Il ne s'agit pas d'une représentation statique et immuable, mais bien, comme le souligne Dominique Maingueneau, « d'une forme dynamique, construite par le destinataire à travers le mouvement même de la

parole du locuteur⁵⁵ ». Sur le plan rhétorique, l'ethos participe à l'énonciation de façon en quelque sorte à l'envelopper — sans toutefois être partie prenante de l'énoncé. Bref, « l'ethos se montre dans l'acte d'énonciation, [mais] il ne se dit pas dans l'énoncé⁵⁶ ». Dans toute prise de parole, il est lié à la question de l'identité, puisque sont alors mises en jeu des représentations de chacun des partis impliqués. Mais, plus précisément, l'ethos renvoie notamment à « la stratégie de parole d'un locuteur qui oriente le discours de façon à se façonner à travers lui une certaine identité⁵⁷ ». En ce sens, et c'est la raison pour laquelle je prends le temps de faire ce détour, le discours de Guyotat que j'évoquais plus haut — qui récuse le statut d'écrivain pour adopter celui de musicien — relève peut-être davantage de l'ethos discursif que de la posture. Certes, je l'ai dit, l'ethos participe à la construction d'une posture, mais il me semble que dans sa façon de composer ou de recomposer pour l'auteur une identité par le discours, il est sans doute plus précis de renvoyer cette prise de parole du côté de l'ethos.

Sans entrer dans les détails, une distinction simple qui guidera mes analyses peut être résumée ainsi : la posture m'apparaît liée à une dimension plus sociologique, qui renvoie notamment au champ littéraire, tandis que l'ethos relève d'une dimension rhétorique, qui renvoie plus spécifiquement à la situation de communication, à la prise de parole et à l'énonciation. En tentant de mettre au

⁵⁵ Dominique Maingueneau, « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours » (nouvelle version de « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, n° 113-114, juin 2002), en ligne. URL : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf> (consulté le 22 juin 2016).

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

clair ces distinctions, je repense à une phrase de Nathalie Quintane, tirée de son impeccable contribution à l'ouvrage collectif paru à La fabrique en 2011 sous le titre « *Toi aussi, tu as des armes* » (avec la mention « poésie & politique », qui esquive de manière stratégique le jeu des articles — la politique? le politique? les politiques? — pour donner à voir l'articulation de ces deux termes dans toute sa complexité). Vers la fin du texte Quintane, on trouve cette phrase qui rejoint exactement la distinction que je cherche à établir ici : « Posture = [ethos discursif (option “esthétique”) + place dans le champ]⁵⁸. » Voilà qui a le mérite d'être clair et concis.

Je reviens une dernière fois à l'exemple de Guyotat, qui se veut musicien plutôt qu'écrivain, pour faire encore une dernière précision au regard de l'ethos discursif. C'est qu'il peut y avoir des écarts entre l'ethos visé et l'ethos produit. C'est même souvent le cas. Comme dans toute situation de communication, il n'y a pas pure adéquation, ou pure identité, entre le message transmis et le message reçu. De chaque côté, la singularité du destinataire et du destinataire module les façons de dire et d'entendre, de telle sorte qu'en bout de ligne il y a un décalage variable — et difficile à circonscrire — entre l'effet visé et l'effet produit en réalité. Je signale ceci parce que c'est précisément une remarque sur cet écart qui m'a fait ouvrir cette longue parenthèse sur les notions de posture et d'ethos. Tout de suite après avoir convoqué le mot de Guyotat, j'ai ajouté qu'on se trouvait là plutôt dans

⁵⁸ Nathalie Quintane, « Astronomiques assertions », dans Collectif, « *Toi aussi tu as des armes* », Paris : La fabrique, 2011, p. 192.

le domaine du fantasme que dans la réalité. Force est de constater que ce commentaire permet de voir à l'œuvre, de manière transparente, cet écart entre l'ethos visé et l'ethos produit. Certes, Guyotat vise à adopter l'ethos du musicien, mais cela ne veut pas dire que c'est ce qui se produit en réalité chez ceux qui le lisent et qui, de leur côté, lui attribuent plutôt l'ethos de l'écrivain. J'insiste là-dessus en quelque sorte pour boucler la boucle, et parce que c'est dans cet écart qu'opère aussi la notion de posture : c'est par l'interaction entre les partis impliqués, bref entre l'ethos visé et l'ethos effectivement produit au sein du champ littéraire que se construit la posture d'un écrivain.

Dans le cas de Guyotat, sous cet angle seulement, on se trouve donc devant la posture de l'écrivain qui voudrait qu'on le prenne pour un musicien, c'est-à-dire de celui qui refuse en quelque sorte d'appartenir à la catégorie des écrivains (même s'il lui appartient en pratique — en publiant des livres chez un grand éditeur de littérature, notamment). Tout se passe comme si, pour lui, le statut d'écrivain était inadéquat ou insuffisant pour décrire la spécificité de son travail. C'est une posture qui dit en somme : voilà, je ne suis pas un écrivain comme les autres, ma singularité est si grande qu'on ne peut pas me prendre « seulement » pour un écrivain, je suis autre chose, qui dépasse la littérature, et à quoi ne peuvent prétendre les autres écrivains. Je prends le temps de présenter cette logique maintenant parce que j'attirerai souvent l'attention sur de tels éléments pour montrer comment et pourquoi les écrivains adoptent une certaine posture, et représentent par exemple leur expérience d'écriture sous tel angle plutôt que tel autre. En l'occurrence, cette construction de la singularité au cœur de la posture

est essentielle parce qu'elle touche à la socialité de l'expérience littéraire. Et la gestion de la singularité, justement, m'apparaît fondamentale pour bien comprendre la complexité spécifique qui caractérise la circulation des textes qui semblent pousser la littérature aux limites du lisible. Car c'est là, on l'aura compris, un enjeu qui m'intéresse particulièrement dans le cadre de cette thèse.

2.3. Retour de l'illisible

Je reviens à l'illisible. Après un premier colloque sur la question à la fin des années quatre-vingt-dix, je disais que cette problématique avait intéressé les chercheurs autour des années 2005-2006. Enfin, récemment, on assistait à une résurgence de cette question. Il y a deux collectifs en particulier que je souhaite maintenant évoquer pour compléter cette petite revue de la littérature scientifique sur l'illisible. Le premier est issu d'un colloque, dirigé par Bénédicte Gorillot et Alain Lescart, ayant eu lieu à San Diego en 2008, et dont les actes ont été publiés en 2014 sous le titre *L'illisibilité en questions*. Le second est un dossier paru en janvier 2016 dans le seizième numéro de la revue en ligne *Fabula-LhT*, intitulé « Crises de lisibilité » et dirigé par Jan Baetens et Éric Trudel. Le premier collectif — celui dirigé par Gorillot et Lescart — a l'intérêt de présenter de manière croisée les perspectives d'écrivains et de chercheurs en littérature. Globalement, il s'agissait pour eux d'interroger « l'illisibilité poétique moderne⁵⁹ » en particulier.

⁵⁹ Bénédicte Gorillot et Alain Lescart, « Préface », dans Bénédicte Gorillot et Alain Lescart (dirs), *L'illisibilité en questions*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du septentrion, p. 11.

La perspective qui guidait les échanges envisageait le jugement d'illisibilité comme un quiproquo entre les attentes des lecteurs — qui « demandent encore à la poésie de parler du Monde (extérieur) et d'eux-mêmes (comme êtres de ce Monde) » — et les préoccupations réelles des poètes, plutôt intéressés à « interroger la fonction phénoménologique du langage et les conditions de (l'échec) de la communication verbale entre les êtres parlants⁶⁰ ». La présence de Michel Deguy, Jean-Marie Gleize, Christian Prigent et Nathalie Quintane témoignait d'un souci de répondre, précisément, à ces accusations d'illisibilité parfois adressés aux écrivains.

Dans le texte d'ouverture, Bénédicte Gorillot insiste sur le fait que l'illisible est souvent un terme polémique utilisé de façon « journalistique » en réaction à des parutions récentes — lancé, bref, comme une insulte. Cet illisible-là, bien sûr, n'a pas grand-chose à voir avec celui qui m'intéresse ici, qui est plutôt le résultat d'une recherche sur le langage et l'histoire des formes. À ce sujet, Gorillot souligne d'ailleurs que c'est une question principalement abordée sous l'angle de la réception dans les études universitaires : c'est en effet notamment pour prendre le contre-pied de cette perspective, qui me semblait rester prise dans une logique de jugement, que j'ai choisi un angle d'approche qui fait une large place à la poïétique, et qui tente de voir comment les écrivains vivent la genèse de leurs œuvres, en prenant au sérieux les récits et représentations qu'ils en donnent (même si, bien entendu, le jugement d'illisibilité vient toujours de l'extérieur). En

⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

tant que jugement, l'illisibilité, comme le souligne Gorrillot, marque l'affrontement de différents points de vue, de différentes conceptions du fait littéraire :

L'(il)lisibilité définit alors moins un contenu *de* pensée que le champ où s'opposent *des* pensées sur un texte (et la littérature). L'(il)lisible, ou plutôt le jugement d'(il)lisibilité, recouvre un *lieu commun* de tensions. Or tout jugement sur l'(il)lisibilité juge d'abord son auteur, c'est-à-dire son énonciateur. Écrivains ou lecteurs, sur le dos de tel livre, cherchent à exprimer leur réseau de croyances⁶¹.

Cela implique aussi que l'illisible ne soit envisageable que par rapport « au sujet qui l'énonce⁶² », parce que le jugement est tributaire d'un système de valeurs et de croyances sur la littérature (ce qu'elle devrait être, ce qu'elle ne devrait pas être, par exemple).

Une fois ces choses dites, qui servent de cadre théorique aux interventions, le plus grand intérêt de ce collectif est sans doute de donner à entendre le point de vue des écrivains — comment ils se situent face à cette question, comment ils répondent (ou non) à cette accusation, comment ils envisagent la lisibilité de la littérature, etc. Il ne s'agira pas pour moi de rendre compte de toutes leurs interventions, mais bien d'insister sur un élément précis, que je pourrais appeler la « valeur de l'illisible ». C'est un élément qu'on trouve en particulier dans les contributions de Christian Prigent et de Jean-Marie Gleize, deux écrivains sur les œuvres desquels je reviendrai en deuxième partie. Le texte de Prigent, qui s'intitule « Du sens de l'absence de sens », constitue en fait une synthèse de ses prises de parole précédentes sur la question de l'illisible (dans *Une erreur de la*

⁶¹ Bénédicte Gorrillot, « Pour ouvrir », dans *L'illisibilité en questions*, *op. cit.*, p. 15.

⁶² *Ibid.*

nature et *L'incontenable*, notamment). Son point de départ est la fameuse déclaration d'Artaud : « Tout vrai langage est incompréhensible⁶³. » Conséquemment, il faut entendre ainsi qu'un langage qui serait compréhensible, qui serait immédiatement lisible, serait faux. On assiste, avec Prigent, au renversement complet de l'accusation d'illisibilité : c'est d'être (trop) lisibles que sont coupables certains écrivains ! Il en va de la symbolisation qui est au cœur de l'opération littéraire. Pour Prigent, « trouver une langue » (selon le mot de Rimbaud) n'est pas une question strictement formelle : au contraire, il s'agit de trouver chaque fois des formes nouvelles pour dire notre expérience du monde, et « ces modes nouveaux de symbolisation sont la littérature elle-même, ils constituent son histoire⁶⁴ ». Le critère d'illisibilité, bien entendu, recouvre une diversité d'expériences, mais aux yeux d'un écrivain comme Prigent, l'illisible fait littéralement partie de la littérature — celle qui (lui) importe, en tout cas. Ou, pour le dire autrement, « la dimension de l'illisibilité est intrinsèque à ce type de rapport particulier à la langue et au réel qu'on appelle littérature⁶⁵ ».

La littérature serait naturellement — pour ne pas dire fondamentalement — illisible... Parce que l'opacité de la littérature serait corollaire de l'opacité de notre expérience du monde — qui est une expérience, comme l'indique le titre de Prigent, de l'absence de sens. Cette opacité « est la vérité de l'expérience qu'on fait

⁶³ Cité dans Christian Prigent, « Du sens de l'absence de sens », dans Bénédicte Gorrillot et Alain Lescart (dirs), *L'illisibilité en questions*, op. cit., p. 31.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 33.

de la vie⁶⁶ ». Et ce serait face à cette conscience-là, d'une forme d'opacité du réel, que le désir de littérature surgirait : si le monde est clair, insiste Prigent, si « l'expérience [est] simple et la vie lisible, il n'y a pas d'œuvre d'art ». Quand le désir de faire œuvre survient, quelque chose de cette opacité en quelque sorte fondatrice, voire originaire, doit perdurer dans l'œuvre, hors de quoi l'œuvre demeure sans portée ni intérêt. Voilà, en deux mots, comment Christian Prigent renverse l'accusation d'illisibilité pour porter un jugement dur sur ceux qui adoptent une lisibilité plus immédiate, et donc dont le désir de faire œuvre ne saurait pas répondre à l'opacité du réel : « la littérature ne peut nommer justement le monde qu'en maintenant au cœur de cet effort de nomination l'innommable qui incarne la "différence non logique" que le monde est pour nous⁶⁷. »

Au final, en effet, cette « valeur de l'illisible » est mise en lumière, comme si les œuvres importantes étaient celles qui, justement, répondaient à l'obscurité du monde par une obscurité analogue, sans se soumettre aux fictions lisses et immédiatement lisibles que la « parole commune » et les « représentations idéologiques⁶⁸ » font passer pour le réel. En cela, conclut Prigent, l'illisibilité est en la littérature « non pas comme le ver étranger dans le fruit mais comme le noyau essentiel à son développement⁶⁹ ». Sans elle : « Nous habiterions, leurrés, la clarté de langues qui ne sont qu'illusoire reflet des choses, miroir aux alouettes

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 34.

de notre désir d'être en paix avec lui et soumis à ses lois⁷⁰. » La littérature qu'appelle ainsi Prigent de tous ses vœux est le contraire ou l'envers d'un apaisement face aux formes stratifiées du sens — un appel, plutôt, à toujours relancer les dés pour trouver des façons inédites (donc forcément, pour un temps en tout cas, illisibles) de dire le monde et l'expérience qui est la nôtre.

La contribution de Jean-Marie Gleize, qui s'intitule explicitement « Obscurément », témoigne d'une dynamique similaire (mais pas identique). D'emblée, pour Gleize, il va de soi « que tout texte littéraire (qu'il présente d'apparentes difficultés ou qu'il joue la simplicité et l'apparente immédiateté du sens) est illisible⁷¹ ». Tout texte est illisible : « c'est un fait⁷² », avance-t-il. Qu'est-ce à dire? Là aussi, une façon de dire que l'illisible est partie prenante de tout texte à prétention littéraire : « l'illisibilité n'est qu'une forme particulière de la lisibilité, c'est le mode de lisibilité spécifique aux objets écrits qui se donnent pour littéraires, pour être reçus comme tels⁷³ ». Cette « valeur de l'illisible » que les deux écrivains placent ainsi au cœur de leur expérience de la littérature reconduit, il me semble, une forme d'essentialisation de leurs propres parti-pris : d'une certaine conception de la littérature, qu'ils valorisent explicitement, on bascule peu à peu vers une définition de la littérature qui est censée avoir une portée globale pour rendre compte de l'exigence qui devrait être celle de tous (hors de

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Jean-Marie Gleize, « Obscurément », dans Bénédicte Gorrillot et Alain Lescart (dirs), *L'illisibilité en questions*, *op. cit.*, p. 37.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

quoi, il ne s'agirait pas, justement, de « littérature »). L'illisible, là encore, a une portée stratégique qui cherche littéralement à renverser le jugement habituel : c'est l'illisible qui a ainsi valeur normative.

Il me semble, malgré tout, que le discours de Gleize reste pris dans un réseau de contradictions qui cherche à répondre à deux impératifs différents. Je le souligne pour finir. Il rejette, par exemple, d'un côté, la valeur stratégique de l'illisible, écrivant qu'elle « n'a rien à voir pour [lui] avec une pétition de principe », mais que s'il y a illisible, il « concerne la nature du projet⁷⁴ ». Et ce projet cherche à aller, pourtant, dans le sens d'une simplification : « une tentative, évidemment interminable et vouée à un échec relatif, pour démêler ce qui est noué, résoudre ce qui se présente comme énigmatique, rendre lisible ce qui, du réel ou dans le réel, est dépourvu de lisibilité, etc⁷⁵. » Présentée ainsi, l'entreprise se veut une démarche tendue vers davantage de lisibilité : il s'agit de rendre lisible ce qui ne l'est pas. Toutefois, les choses se compliquent, comme le remarque Gleize, car le fait de viser plus de lisibilité, plus d'intelligibilité, « encourt le risque de produire au contraire de l'illisibilité en “compliquant” les choses⁷⁶ ». Bref, « il se peut que le résultat paradoxal des opérations tendant au devenir lisible aboutissent en fait à intensifier la difficulté de lecture⁷⁷ ». L'illisibilité comme résultat (indirect? involontaire?) d'un geste pourtant tendu vers la lisibilité. De l'autre côté, pourtant, Gleize ne cesse de recourir au lexique de l'obscurité et de

⁷⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁷ *Ibid.*

l'opacité sous le mode d'une visée poétique et politique. C'est ce dont témoigne un autre texte consacré à Dominique Fourcade (dans le même collectif), où la conclusion est sans détour : « L'opacité est aussi une arme critique. Une arme critique poétique et/ou politique⁷⁸. »

Voilà, pour l'essentiel, ce que je voulais souligner dans le collectif de Bénédicte Gorillot et Alain Lescart. J'aurai l'occasion de revenir, plus loin, sur les œuvres de Prigent et de Gleize pour voir, en pratique, quelles peuvent être les conséquences (poétiques) de telles conceptions de la lisibilité. Afin de conclure cette petite revue de la littérature sur l'illisible, il me reste à dire quelques mots du dossier publié dans la revue en ligne *Fabula-Lht* sous la direction de Jan Baetens et Éric Trudel. Dans le texte de présentation, les deux auteurs font de l'illisible un enjeu important de notre modernité littéraire. La question, pour eux, est d'abord de situer, dans le sillon des réflexions de Christian Prigent, ce que j'appelle la « valeur de l'illisible » : « S'agit-il d'autre chose qu'une valeur d'usage? Que permet-il de faire ou d'obtenir que des textes plus lisibles seraient incapables de réaliser⁷⁹? » La perspective cherche à dépasser la conception de l'illisible comme simple échange raté entre un lecteur et un auteur pour envisager ce que sa convocation signifie toujours de part et d'autre — des formes d'illisibilité comme « seules garantes de souveraineté, d'innovation et de validité littéraire » d'une

⁷⁸ Jean-Marie Gleize, « Opacité critique », dans Bénédicte Gorillot et Alain Lescart (dirs), *L'illisibilité en questions*, op. cit., p. 48.

⁷⁹ Jan Baetens et Éric Trudel, « Présentation », *Fabula-Lht*, n° 16, « Crises de lisibilité », janvier 2016. URL : <http://www.fabula.org/lht/16/presentation-baetens-trudel.html> (page consultée le 23 mai 2016.)

part; un hermétisme croissant, signe d'une « Terreur » (Jean Paulhan) qui peut menacer, à terme, « jusqu'à la possibilité du sens et de l'expression⁸⁰ » d'autre part. Au final, il en ressort principalement une conception de l'illisibilité comme l'exploration de « nouvelles formes de lisibilité » : l'expression est porteuse, certes, elle permet d'envisager une illisibilité « constructive », c'est-à-dire qui ne ferait pas qu'annuler toute communication, tout échange. Mais du même coup, justement, elle me semble faire abstraction de la dimension douloureuse qui peut déterminer en pratique l'expérience de l'illisible.

En ce sens, je préfère la posture de Pierre Vinclair qui, dans sa contribution intitulée « Que peut-on faire avec les textes illisibles? », prend au sérieux la dimension dysphorique de l'illisible. La question qui donne son titre à son texte est à peu près littéralement un de mes points de départ, une de mes interrogations premières : quelle expérience peut-on faire des textes illisibles? L'illisible est le nom d'une situation empirique caractérisée par l'échec ou l'impasse. Elle mettrait ainsi en jeu un paradoxe que Vinclair résume par une question : « Le texte illisible n'en perd-il pas dès lors sa valeur littéraire⁸¹? » Cette question, qui cherche à savoir quelle place il serait possible de faire à l'illisible, comme concept, dans les études littéraires, est une question pratique ayant trait à ce que l'on peut faire *d'autre* avec les textes que ce que l'on appelle traditionnellement la lecture : « La mise en évidence des pratiques qui, quoique ne relevant pas de la lecture, sont

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Pierre Vinclair, « Que peut-on faire avec les textes illisibles? », *Fabula-LhT*, n° 16, « Crises de lisibilité », janvier 2016. URL : <http://www.fabula.org/lht/16/presentation-baetens-trudel.html> (page consultée le 23 mai 2016.)

commandées par un texte à son récepteur, permettrait de libérer le concept d’“illisibilité littéraire” de son apparence d’oxymore⁸². » La question, ici, est ontologique dans la mesure où pour Vinclair, suivant une intuition de Mallarmé, il y aurait une différence de nature (et non pas simplement de degré) entre lisibilité et illisibilité.

Au lieu de lecture, il invite donc à parler d’« illecture » pour caractériser le rapport que l’on peut avoir avec les textes dits illisibles : c’est une façon de penser l’organisation sémiotique d’un texte selon une attention qui ne serait pas strictement linéaire. De fait, la réflexion que j’ai essayé de mener, à la suite de Catherine Malabou, sur une forme de lecture plastique — une façon de lire qui laisserait toute sa place à la plasticité de l’écriture, à sa dimension iconique et sonore, par exemple — n’est pas sans lien avec ce que Vinclair appelle ici l’« illecture ». Il s’agit pour lui avant tout de porter attention à la manière dont le texte s’adresse à nous — à « comment il essaie, rhétoriquement, de nous positionner⁸³ ». La perspective est pragmatique qui avance l’idée que les textes lisibles exigent de leurs lecteurs une lecture « linéaire » (sur le plan du sens), alors que les textes dits illisibles positionneraient leurs lecteurs autrement. Quel type d’activité ces textes feraient-ils donc faire au lecteur? Vinclair dit : traduire, comprendre, élucider, méditer, théoriser, etc. Bref, Vinclair a beau insister sur le fait que ces actions ne sont pas réalisés « pour le lire, mais pour jouer avec [le

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

texte], c'est-à-dire l'activer⁸⁴ », je persiste à trouver que les exemples avancés sont à peu près tous des synonymes ou des périphrases de l'acte de lecture. Traduire, comprendre, élucider, méditer, théoriser, tout cela fait partie de la lecture. Au-delà, donc, d'une question centrale d'une grande pertinence, il me semble que cette perspective ramène exagérément la lecture à la linéarité, alors qu'au contraire, elle peut faire place à différentes formes d'errances, de court-circuit ou d'ellipses. En ce sens, envisager la lecture comme une activité linéaire, continue et homogène relève d'une situation idéale plus que d'une situation empirique.

Au final, la conception de la lisibilité dont témoigne le texte de Vinclair reste ancrée dans une logique de la paraphrase : être lisible, cela veut dire pouvoir « changer tout le texte en idée du texte⁸⁵ », et cela sans reste significatif. Il est vrai que la question de la paraphrase revient souvent dans le discours sur l'illisible, parce que la paraphrase révèle ce que l'on est capable de dire — donc de résumer, de synthétiser — du contenu d'un texte. On dirait une sorte de témoin, tant l'échec de la paraphrase conduit souvent, en pratique, au verdict d'illibilité. On dit d'un texte qu'il est illisible quand on n'arrive pas à en paraphraser le contenu. Bien sûr, cela dit autant de choses sur le lecteur que sur le texte — il ne faut jamais oublier que l'illisible est une relation et non une propriété intrinsèque des textes. Bref, à mon avis, Vinclair a raison d'insister sur une dimension plus pragmatique de la lecture. Il me semble exagéré de dire que le texte illisible appelle autre chose que

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

la lecture (c'est jouer sur les mots, ou avoir une conception pauvre de la lecture), mais je partage cette idée que le texte illisible appelle un rapport plus radicalement pragmatique, c'est-à-dire plus attentif à l'expérience qu'au contenu. Je l'ai dit : sur le plan de l'expérience, en quelque sorte, il n'y a pas d'échec.

Je m'arrête ici. Ce tour d'horizon devrait donner un aperçu des discours sur l'illisible. Certes, je n'ai pas tout dit ni tout présenté. Il s'agissait pour l'essentiel de donner à lire quelques notions, quelques perspectives, non pour les épuiser, mais pour circonscrire certains éléments qui auront des conséquences méthodologiques sur la suite du parcours. Il est temps d'entrer plus directement dans les textes, dans une perspective de dialogue avec les œuvres, afin de réfléchir à la lisibilité et à sa place dans l'expérience littéraire, que ce soit sur le plan de l'écriture ou de la lecture.

Partie 2

Travaux pratiques

Chapitre 3

Denis Roche et la vérité en littérature

« Les débuts des poètes ont quelque chose de commun : c'est à la fois acide et vif. Moi, j'ai cherché la brusquerie, la véhémence, les débordements. Je me suis mis sur la poésie, à la verticale, tête en bas en m'en servant tantôt comme d'une vrille pour la perforer, tantôt comme d'une meule pour l'abaser. Nous avons tourné ainsi l'un contre l'autre pendant dix ans, nous étions de mèche comme le sont des ennemis naturels, des jumeaux qui se détestent et qui ont un compte à régler. »

Denis Roche, « Denis Roche au complet »,
entretien avec Jacques Henric
et Jean-Pierre Salgas, 1995

Denis Roche occupe une place à part dans l'histoire récente de la poésie française. Son œuvre apparaît dans une conjoncture historique et culturelle bien précise, qui est liée à l'histoire de la revue *Tel Quel*. C'est en mars 1960 que paraît le premier numéro, et on trouve en tête de cette livraison inaugurale une citation de Nietzsche, dont je retiens ici les premiers mots : « Je veux le monde et je le veux TEL QUEL, et le veux encore, le veux éternellement [...]. » Voilà d'emblée dans quel registre on se trouve : le mouvement est celui d'une adhésion au monde. Toutefois, au sein du groupe rassemblé autour de la revue, la poésie n'est pas exactement dominante. Il s'agit plutôt d'un groupe de romanciers et d'essayistes, un groupe de théoriciens même plus que de poètes. La revue, en fait, incarne un moment théorique très important pour la littérature française — après tout, *Tel Quel* est une revue liée de près au structuralisme français. Des gens comme Roland Barthes, comme Gérard Genette, comme Tzvetan Todorov ont été près de

Tel Quel à un moment où l'autre; du côté de la philosophie, Jacques Derrida et Michel Foucault y ont participé par exemple. On pourrait aussi évoquer Jacques Lacan. Bref, la poésie ne domine pas au sein de la revue *Tel Quel*.

En fait, la poésie est surtout représentée par deux écrivains : Marcelin Pleynet et Denis Roche. C'est en 1962, alors que la revue a deux ans, que Pleynet et Roche (qui ont tous les deux publié auparavant dans la revue *Écrire* — rattachée, tout comme *Tel Quel*, aux Éditions du Seuil) font leur entrée au comité de rédaction de la revue animée par Philippe Sollers. Et c'est l'année suivante, en 1963, que Denis Roche publie son premier grand livre, qui s'intitule *Récits complets* et dont la parution va faire événement. Le mot d'ordre, pour ce qui est de la poésie au sein du groupe *Tel Quel*, vient de Georges Bataille, qui meurt en 1962 et dont les écrivains du groupe se veulent les héritiers : la perspective est celle d'une « haine de la poésie ». En effet, Bataille a écrit un livre qui s'intitule *Haine de la poésie* (paru en 1947, et réédité en 1962 sous le titre *L'impossible*), et c'est tout à fait dans cet esprit que la poésie est approchée par les poètes de *Tel Quel*. Mais la « haine de la poésie » est une formule très ambiguë : est-ce une haine éprouvée envers la poésie ou une haine qui serait à la base même de l'expérience poétique? La réponse est sans doute un peu les deux. Il y a une volonté d'écrire contre la poésie, de la violenter, d'aller au bout d'une haine que *Tel Quel* croit nécessaire d'éprouver envers la poésie telle qu'elle a été pratiquée jusqu'à eux. Et c'est une façon de remplacer l'amour de la poésie, qui était au cœur du surréalisme par exemple, par une « haine de la poésie », c'est-à-dire par une pratique de la poésie qui se refuse à toute tentation idyllique — au lieu d'être

guidé par l'amour, on se veut en quelque sorte guidé par la haine.

D'une certaine manière, cette « haine de la poésie » a des racines lointaines : on pourrait relire certaines lettres de Rimbaud en ce sens, par exemple. Certains n'ont pas manqué de le faire, d'ailleurs. Mais j'insiste là-dessus maintenant parce que la formule de Bataille a permis — et cela jusqu'à nous, chez des écrivains comme Christian Prigent ou Jean-Marie Gleize — de rassembler ceux qui cherchent à ancrer leur démarche dans ce travail de la négativité, qui ne va pas sans une certaine violence. Et c'est un travail de la négativité qui ne récuse pas, non plus, le désenchantement. Au contraire du surréalisme, par exemple, qui optait pour une attitude tournée vers le réenchantement du monde et de la poésie, on adhère ici au monde « tel quel » — comme pour aller au bout du désenchantement. Et tandis que les surréalistes glorifiaient la poésie, ici, par exemple dans le numéro de *Tel Quel* de l'été 1965, Jean-Pierre Faye va affirmer que le mot « poésie » est « le mot le plus laid de la langue française ». Voilà qui donne le ton de cette « haine de la poésie », très ambiguë et très critique : on cherche alors à retourner la poésie contre elle-même pour qu'elle déchante complètement et qu'à la limite, elle ne soit même plus possible à la fin.

3.1 Un chef-d'œuvre d'exactitude

C'est en ce sens qu'il faut approcher l'œuvre poétique de Denis Roche : à l'intérieur d'une dizaine d'années, il commence et met fin à son œuvre poétique. Pendant cette période, il publie quatre livres importants qui vont mettre en jeu — ou mettre à mal — les ressources traditionnelles de la poésie. Le premier livre est

donc *Récits complets* (1963); le deuxième s'intitule *Les idées centésimales de Miss Élanize* (1964); le troisième *Éros énergumène* (1968) et le dernier *Le Mécrivit* (1972). On voit d'un coup d'œil que la trajectoire de Denis Roche en poésie est très singulière : il en a écrit intensément pendant cette décennie, et puis il n'a ensuite plus jamais retouché à la poésie. Au moment où il commence à écrire de la poésie, il s'agit pour lui de s'attaquer à un problème. Il y travaille donc pendant dix ans, et une fois qu'il a réglé la question, une fois qu'il a fait la démonstration qu'il souhaitait mener à terme, il arrête tout simplement, de manière très prosaïque et très pragmatique — et il n'a plus jamais écrit un poème, prétend-il, depuis 1972.

Et il a commencé à écrire dans un état de révolte très agressif contre la littérature : il racontera, plus tard, à quel point toute la littérature le mettait dans un état d'exaspération, et comment c'est là ce qui l'a déterminé à travailler la poésie à partir de cette violence ou de cette agressivité — c'est bien « la haine de la poésie », comme disait Bataille, qui l'a mené vers l'écriture poétique. En 1972, dans un entretien accordé au moment où il cesse la poésie, il définit rétrospectivement sa pratique poétique ainsi : « Créer une situation chaque fois telle qu'elle me permettrait de tendre des pièges au langage poétique : le mien, le langage poétique traditionnel, celui que je voulais mettre en question, celui que j'élaborais en même temps¹. » C'est une poésie de combat, et l'ennemi à abattre ou à tout le moins à traquer, c'est la poésie, même celle qu'il écrit. Je reviendrai dans

¹ Cité dans Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995, p. 153.

un instant à la question du piège, mais j'insiste d'emblée sur le geste : écrire des poèmes, c'est se placer en situation de tendre des pièges.

Récits complets paraît donc en 1963 : Denis Roche a alors 26 ans — et à 35 ans, la poésie va être derrière lui. D'emblée, le titre étonne par sa sobriété, qui ne joue pas le jeu de l'image ou de l'émotion, et qui ne réfère pas au bagage historique de la poésie. En fait, sur le plan générique, c'est un titre qui donne l'impression de nous éloigner de la poésie pour nous faire envisager un plan plus narratif. Je le signale parce qu'il me semble qu'on peut y voir, avant même de l'ouvrir, le signe qu'on a entre les mains un livre qui se situe de manière paradoxale, sinon ambiguë, face à la poésie, à la question de la poésie. Et puis, après tout, qu'est-ce qu'un récit? Pour Paul Ricoeur, grand théoricien du récit, il s'agit d'un travail sur le temps qui opère une refiguration narrative de l'expérience. Dans cette perspective, le récit sert à rassembler dans une expérience refiguratrice l'ensemble du temps vécu qui serait sinon éclaté ou dispersé. C'est par le récit qu'on rend le temps humain. Quant à l'adjectif « complet » qui qualifie le substantif, on peut se demander, puisqu'il prend la peine de préciser leur complétude, si c'est par opposition à des récits qui seraient « incomplets »? Et en effet, la plupart des récits qu'on se raconte sont troués ou incomplets. Est-ce qu'un récit incomplet ce serait un récit auquel il manque la fin? Ou encore le début ou le milieu? C'est possible.

J'essaie de faire, étape par étape, l'expérience du texte en ralentissant la lecture pour voir quelles questions on peut se poser à son approche et de quelles manières on essaie d'y répondre — et comment ce processus joue un rôle crucial

sur le sens qu'on attribue à un texte. Avant même d'ouvrir le livre, on a déjà des éléments importants pour situer le sens de l'expérience devant laquelle on se trouve, qui se revendique d'une forme de narrativité — même si on ne sait pas encore de quelle forme il s'agit, on peut se douter, juste avec la mention du récit, qu'il y a quelque chose qui a rapport au temps ici, un rapport entre le temps présent et la façon dont il peut ensuite être raconté — parce que c'est cela, aussi, le récit : une façon de rassembler le passé, le présent et le futur, une façon de joindre plusieurs temps, et c'est là en effet où va opérer Denis Roche.

Quand on ouvre le livre, on trouve un avant-propos, chapeauté par une citation de Shakespeare en guise d'exergue — Shakespeare traduit par le fils de Victor Hugo : « Ô rare instinct, quand donc entendrai-je un récit complet? Cet orageux abrégé est touffu de détails qui réclament une minutieuse distinction. » (*Cymbeline*, vers 1611) Shakespeare, en tout cas, semble laisser entendre qu'un récit complet est une chose rare. Il semble presque invoquer quelqu'un ou quelque chose pour entendre enfin un. Et le récit complet, dans la citation, s'oppose à ce que Shakespeare appelle un « orageux abrégé » : un ensemble « touffu de détails qui réclament une distinction ». J'insiste là-dessus d'emblée parce qu'il me semble que Denis Roche, au cours de l'œuvre poétique qu'il commence alors, va en quelque sorte tenter de réconcilier ces deux aspects : il va pratiquer le « récit complet » comme un « orageux abrégé » de détails touffus, qu'il va présenter avec de moins en moins de distinction au fil des ans. Il s'agit là, bien sûr, de son premier livre, mais si on anticipe sur la suite des choses, on pourrait probablement dire que *Notre antéfixe* et *Dépôts de savoir & de technique*

sont précisément des orages de détails touffus qui semblent au premier abord, comme dit Shakespeare, sans aucune distinction.

Pour le reste, dans l'« Avant-propos », il y a de nombreux éléments sur lesquels il faudrait insister. En particulier cette déclaration en apparence toute simple : « Le problème du choix est impossible². » L'incomplétude fondamentale du récit, en général, est souvent liée à la question du choix : un récit est incomplet — presque par définition — parce qu'on ne peut pas tout dire, parce qu'il ne faut pas tout dire et qu'on doit faire des choix. L'écrivain hiérarchise les éléments qu'il choisit; il en met certains de l'avant en faisant le choix d'en laisser d'autres dans l'ombre. C'est précisément ce sur quoi Denis Roche insiste au paragraphe suivant :

Le poème, sans arête, sans fil conducteur, sans heure, sans titre, mais qui, parce qu'il est fait tout de même de vers, c'est-à-dire de lignes qui commencent toutes par des majuscules (et cela a une bien plus grande portée qu'il ne paraît), éloigne, repousse, aussi longtemps que lui est donnée une page, et de gauche à droite, de droite à gauche³.

Je souligne : le poème éloigne, le poème repousse. Il y a une incomplétude fondamentale du poème, qui choisit des éléments et qui en éloigne d'autres, qu'il repousse. Et peut-être que la seule façon de transformer le poème en « récit complet », pour reprendre le mot de l'auteur, c'est d'adopter une conception de la poésie comme démultiplication. C'est ce que fait Denis Roche : « Le poème est un moment, mais un moment multiplié avec toutes les incidences que comporte le

² Denis Roche, « Avant-propos », *Récits complets*, dans *La poésie est inadmissible : œuvres poétiques complètes*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », p. 50.

³ *Ibid.*

cheminement du moment au milieu des circonstances de création et de “succession” des vers⁴. » Le poème est un moment... C’est un moment qui est combiné avec l’expérience de l’écriture — c’est-à-dire avec les circonstances de sa création et avec la « succession » des vers, parce que, bien sûr, les vers viennent les uns après les autres, dans une linéarité qui impose un ordre particulier à l’expérience.

Bref, l’avant-propos donne un certain nombre de clefs de lecture importantes du texte qu’il introduit; il renseigne en tout cas sur le mode de signification que son auteur a voulu lui donner. Prenons un poème pour voir comment cela s’articule en pratique. J’ai choisi le premier poème de la série « La poésie est une question de collimateur » précisément parce qu’il met en scène certains éléments de poïétique et de poétique, qui donne à voir la conception du poème et l’expérience d’écriture de l’auteur. Par ailleurs, cette série constitue la première contribution de Denis Roche à la revue *Tel Quel* (numéro 10, été 1962). « La poésie est une question de collimateur » : ce titre, d’abord, signale bien que nous sommes en présence d’une poésie qui prend la poésie pour objet, et même pour question. Plus encore, qui considère la poésie comme une question plutôt que comme une réponse. Quant au collimateur, c’est un dispositif optique qui permet d’obtenir un faisceau de rayons parallèles à partir d’une source de lumière. C’est un instrument de visée qui réorganise des données initiales — je le signale parce que ce n’est pas tout à fait étranger à la définition du récit évoquée plus tôt.

⁴ *Ibid.*, p. 52-53.

Et ce qui est peut-être plus significatif encore, c'est que dans le domaine militaire, un collimateur est un instrument de visée qu'on place sur une arme ou sur un véhicule. C'est ce qui permet de bien viser pour être certain que la cible soit atteinte au moment d'appuyer sur la détente. Il me semble que ce deuxième sens jette un autre éclairage sur la « haine de la poésie » si importante pour les poètes de Tel Quel...

Le poème, donc, qui ouvre la série :

De 11h à 11h22
le 7 février 1961

Je vous parle avec confiance les lettres ont des
Mains qui enseignent l'art du colporteur
Les marmites de terre cuite jalonnent le terrain
Qui est inculte au point que les cailloux n'ont
Pas l'air de peser leur point de contact avec le
Sol est aussi réduit
Que celui des quilles de paquebots
N'ayez point les mêmes raisons que moi
D'errer dans ce jardin resplendissant
Je ne pourrai savoir sans une infinie peine
Qu'il y a quinze jours vous mourûtes
À deux minutes et demie de la fin du poème
Qui est toujours un chef-d'œuvre d'exactitude⁵

Voilà, si on se fie à l'auteur, un poème écrit en vingt-deux minutes. Cette indication du début et de la fin donne à penser qu'il s'agit d'un moment circonscrit — et c'est déjà significatif dans la mesure où cela semble nous inviter précisément à considérer le poème comme un « moment ». Mais qu'est-ce que implique, concrètement, de considérer le poème comme un moment? C'est d'abord, peut-être, une façon d'insister sur le fait que la poésie est une expérience,

⁵ *Ibid.*, p. 99.

qu'elle est liée à l'expérience et au temps, c'est-à-dire aux circonstances. Parce que les dates, l'heure de début et de fin, c'est aussi un geste de cadrage. Comme si le poème était un moment de pensée, tout simplement, comme si c'était un objet de langage qui rend compte d'une aventure. J'utilise à dessein le terme d'aventure, avec une pensée pour la réflexion de Gérard Dessons sur les constantes du discours poétiques : il avance l'idée qu'un poème, au-delà de son historicité riche et complexe, est un système qui a une dimension politique et qui constitue une aventure de langage faite par un sujet⁶. En ce sens, si le poème est une aventure de langage et l'aventure d'un sujet, force est de constater qu'on se trouve ici devant une aventure circonscrite avec une précision extrême.

C'est un peu ce que donne aussi à penser la chute, qui nous dit que le poème est toujours « un chef-d'œuvre d'exactitude », c'est-à-dire ici que la parole poétique doit dire les choses de manière juste, de manière exacte, et qu'elle doit toujours arriver à temps, au bon moment — bref, il me semble que c'est une façon de dire que la poésie est égale à ses circonstances. Denis Roche a souvent répété qu'il n'y a jamais eu de brouillon chez lui : il n'y a pas de variantes et il ne retouche rien après coup, une fois que le poème est fini — c'est quelque chose qui est encore mentionné sur la quatrième de couverture de ses œuvres poétiques complètes. Le poème est un moment, et il est ce moment-là sans retour possible. De même, par rapport à cette idée de « récit complet », si le poème est en ce sens un « chef-d'œuvre d'exactitude », il est en quelque sorte « complet », c'est-à-dire

⁶ Voir Gérard Dessons, *Le Poème*, op. cit., p. 12-13.

complètement refermé sur le présent de son écriture — il est refermé sur lui-même, il n'y a pas de brouillon qui l'annonce dans le passé, et il n'y a pas de retouche dans le futur, donc le poème peut être dit « complet » dans la mesure où il reste complètement fidèle au présent de son écriture, qui est aussi le présent de l'expérience qui est en jeu.

Enfin, les dates qui ouvrent le poème, et qui participent au fait que j'aie choisi de m'arrêter précisément sur celui-ci, agissent comme un cadrage temporel. Et dans l'optique de la réflexion sur la plasticité qui est la mienne, où l'intermédialité joue un rôle important, cette façon d'insister sur un moment qui est capté au présent et qui est ensuite refermé sur lui-même n'est pas sans rappeler l'autre pratique majeure de Denis Roche : la photographie. Bien sûr, j'anticipe sur la suite des choses, parce que je ne pourrai pas ici suivre sa trajectoire ainsi de livre en livre, mais à la fin des années soixante, à mesure que Denis Roche arrive au bout de sa démonstration poétique, il développe une pratique de plus en plus importante de la photographie. Je l'évoque parce que la photographie ne me semble pas sans lien avec cette idée de « récit complet » comme présent refermé sur lui-même, plus ou moins étanche au passé et au futur. Dans le beau livre d'entretien avec Gilles Mora, paru au Seuil en 2007 sous le titre *La photographie est interminable*, Roche le disait bien : « La première caractéristique de la photo, c'est qu'elle se produit exactement à l'endroit où se

tient celui qui la prend⁷. »

Il y a une adéquation entre le lieu et le temps et le sujet de l'expérience — c'est peut-être d'abord de cela dont la photographie témoigne. Et de manière analogue, le poème comme le pratique Denis Roche — le poème-récit-complet — cherche à se fondre ou à se dissoudre tout entier dans cette adéquation. C'est cela que semble exacerber en tout cas chez lui la pratique photographique :

Là où nous nous prenions au déclencheur à retardement, nous *étions*. De même, là où je prenais une photo, j'*étais*. Même devant une nature morte, j'*étais*. Il fallait que ce soit dit et montré. J'ai même tenu à insister sur ces fractions de temps dans lesquelles nous nous tenions : ainsi, dans certains des autoportraits, je m'arrangeais pour que la prise me surprenne en train d'aller prendre position à côté de Françoise — qui, elle, était toujours fixe et centrée dans l'image — ou en train de revenir vers l'appareil photo, comme si je ne maîtrisais qu'en partie la prise photographique, histoire qu'on comprenne bien que l'image, dans certains cas, pouvait être *vue* comme un piège temporel, dans lequel je m'exhibais comme prisonnier, dans lequel je me débattais⁸.

La photo, cela est assez explicite, témoigne d'un « j'y étais » — et il dit que c'est comme un piège, une sorte de piège qui rend simplement compte du fait qu'il était là au moment de la prise de l'image. Cette idée de piège est assez récurrente chez lui, et elle me semble intéressante pour réfléchir à la façon dont le poème pourrait être envisagé, lui aussi, comme un piège temporel.

C'est peut-être une certaine définition de la poésie, une définition du poème qu'on pourrait déceler ici. Un poème est un discours, mais c'est un discours qui a un début et une fin — et les dates, dans ce contexte, servent aussi à le rappeler. Il y a un début et une fin clairement identifiés. À la limite, on pourrait

⁷ Denis Roche, *La photographie est interminable : entretien avec Gilles Mora*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007, p. 52.

⁸ *Ibid.*, p. 16-17.

peut-être faire un pas de plus et dire que pour Denis Roche, au fond, un poème, c'est littéralement une portion de discours avec un poème piégé dedans — du discours, bref, avec un poème « à l'intérieur ». Je suis bien conscient de l'étrangeté de cette proposition, mais pour l'illustrer il faudrait imaginer, par exemple, l'ensemble du discours humain, devant lequel le geste d'un poète comme Denis Roche consisterait à en cadrer une partie, qu'il replierait en quelque sorte sur elle-même en l'amorçant comme un piège où le poème pourrait avoir lieu une fois qu'il met le pied dedans et qu'il y est comme prisonnier. J'aborderai plus loin la notion de dispositif, qui pourrait aussi être pertinente pour développer cette idée, et montrer que pour Denis Roche, la poésie agit souvent comme un dispositif qui permet de transformer un discours en piège qui pourra — si on veut filer la métaphore — capturer un poème.

Bien sûr, une telle hypothèse a des limites. J'essaie simplement de réfléchir à cette notion de piège temporel qui caractérise la photo et de voir comment cela peut se transposer à la poésie. Il reste que l'histoire du piège, c'est aussi ce à quoi renvoient les dates. Dans la mesure où tout se passe comme si le poème restait prisonnier de ce moment-là — comme s'il était impénétrable pour le passé et le futur, comme s'il était imprévisible d'emblée et inaltérable ensuite : il est étroitement lié au présent de son expérience, qui est le présent de son écriture. Enfin, je laisse la photo de côté pour revenir au poème, mais je tenais à faire ce petit détour parce que l'œuvre de Denis Roche, même si elle est tout entière tournée vers la littérature, elle porte en quelque sorte la littérature à la limite de la photo. Et la photo sert ici à mener de front des réflexions sur le temps, sur

l'expérience et sur l'image qui ne sont pas inintéressantes dans une perspective littéraire.

Pour ce qui est du poème, dès le premier vers — « Je vous parle avec confiance les lettres ont des » — un certain nombre de choses se mettent en place. C'est sur ce « je » premier que s'ouvre le poème (et la série), ce « je » qui est une donnée fondamentale du dire poétique. « Je vous parle », écrit-il, pour marquer l'adresse : le poème ici n'est pas conçu comme un pur objet de langage autotélique ou intransitif mais bien comme un geste d'adresse vers l'autre; il y a un geste d'ouverture (ou un simulacre d'ouverture) et non pas de repli — et cela me semble important dans la mesure où on a souvent dit que les textes de Denis Roche étaient illisibles. C'est un piège, certes, mais un piège qui s'adresse à quelqu'un, qui a quelque chose à dire à quelqu'un. Quant à la confiance, est-ce que c'est une confiance du locuteur envers lui-même? Comme pour dire qu'il a confiance en lui : il sait ce qu'il fait et il invite donc le lecteur à avoir confiance en lui aussi? Peut-être. Ou bien est-ce une confiance dont le locuteur témoigne à l'endroit de celui à qui il s'adresse? Peut-être aussi. Est-ce tout simplement une confiance envers la langue, envers les lettres? Il est possible que ce soit lié : après tout, la suite du vers évoque des lettres, c'est-à-dire la donnée la plus fondamentale et la plus littérale de l'expérience littéraire. D'emblée, donc, les éléments en jeu : la confiance, une confiance qui a à voir avec les lettres et avec la parole, et une parole qui est portée par un « je » et adressée à un « vous ».

Sur le plan de la versification, c'est une proposition qui est incomplète. À la fin du vers, on ne sait pas ce qu'ont les lettres, il faut aller au deuxième vers —

« Mains qui enseignent l’art du colporteur » — pour savoir que les lettres ont supposément des mains. Qu’est-ce à dire? Du point de vue du vers (libre), on remarque un changement important par exemple en comparaison de la pratique du vers libre surréaliste, dont l’une des premières caractéristiques est sans doute qu’il met chaque fois en jeu une unité syntaxique à peu près en adéquation avec l’unité métrique (de telle sorte qu’un vers = une phrase ou une proposition à peu près complète⁹). Par exemple, Paul Éluard : « La terre est bleue comme une orange » (1929). Pas de suspens, la plupart du temps, à la fin de la ligne. Car le vers, ne l’oublions pas, se définit précisément par la coupure qu’il opère en fin de ligne, et l’endroit où la coupure est faite joue un rôle important sur la tension qui est ainsi créée¹⁰.

Il faut le signaler parce qu’on a beaucoup retenu le nom de Denis Roche en poésie pour son travail sur le vers libre. Par exemple, s’il avait suivi le modèle du vers libre façon surréaliste (le « vers libre standard » de Roubaud), le premier vers du poème aurait été quelque chose comme ceci : « Je vous parle avec confiance les lettres ont des mains ». Mais Denis Roche fait une coupure là, ce qui cause une disjonction syntaxique et sémantique qui court-circuite complètement l’unité du vers libre. Et de ce côté-là, c’est quelque chose que Roche a poussé à

⁹ Je pense ici au vers que Jacques Roubaud appelle le « vers libre standard » et dont il dit, à la suite de Michel Deguy, qu’il « fonctionne comme syntaxème », c’est-à-dire qu’il repose sur une unité syntaxique. Voir Jacques Roubaud, *La vieillesse d’Alexandre : essai sur quelques états du vers français récent*, Paris : Ivrea, 2000 [1978].

¹⁰ Selon la définition qu’en donne Laurent Jenny : le vers est « une structure de discours où est assurée la possibilité de l’enjambement, c’est-à-dire d’une disjonction entre limites syntaxiques et limites formelles ». (Laurent Jenny, « Du vers au dispositif », dans *La parole singulière*, Paris : Belin, 2009 [1990], p. 138.)

l'extrême : dans des poèmes plus tardifs, comme ceux qu'on trouve dans *Le Mécrit* (1972), il y a des vers qui se terminent en plein milieu d'un mot, avec un trait d'union et le reste du mot est renvoyé sur le vers suivant. Parfois, cela va jusqu'à une perte du début ou de la fin du mot qui est coupé : par exemple, on arrive à la fin d'un vers, il y a un mot coupé en deux, mais le reste du mot n'est pas sur le vers suivant — à d'autres moments il commence un poème en plein milieu d'un mot. Il y a littéralement un court-circuit à la fois syntaxique et sémantique, qui crée une tension importante. Bref, le vers libre est ici maintenu, mais sa caractéristique la plus importante dans l'optique du « vers libre standard » (Roubaud), l'unité syntaxique et sémantique, est mise à mal de manière si radicale que notre compréhension même du poème en est brouillée.

Sur le plan formel, je retiens un autre élément qui me permet de faire une dernière remarque plus générale au sujet de la poétique de Denis Roche, et de son influence dans le champ littéraire. C'est que le poème est traversé par des dislocations et des revirements très abrupts. Par exemple, on passe de l'adresse et de la confiance aux lettres avec des mains « qui enseignent l'art du colporteur », et ensuite, vers suivant : « Les marmites de terre cuite jalonnent le terrain ». Ce vers tombe de manière plutôt étonnante, comme si rien n'en préparait l'arrivée, ou ne l'annonçait. Même après une seconde lecture, il n'est pas évident de trouver un lien qui le rattache au vers précédent. Dans la perspective du récit dont je parlais plus tôt, difficile de résumer l'histoire ou l'action qui a lieu ici. Je l'ai souligné au sujet du travail de Jean-Michel Reynard et de Christophe Tarkos, mais quelque chose de similaire se produit ici. Au lieu de la refiguration narrative de

l'expérience qui définit le récit selon Paul Ricoeur, on se trouve peut-être devant un travail sur le temps qui opère, à l'opposé, dans le sens d'une défiguration narrative de l'expérience, qui cherche à endosser sa radicale hétérogénéité.

L'entreprise de Denis Roche apparaît ainsi sous le mode d'une entreprise de défiguration — il s'agit de défigurer la convention écrite, que ce soit la poésie ou le récit (ou les deux, en l'occurrence) jusqu'à ce que le dispositif s'enraie. On se trouve devant un texte poétique dont le mode de signification relève du court-circuit, de la rupture, de la dislocation, et non pas devant un poème qui fonctionne sous le mode d'une représentation cohérente et homogène. Ici, il y a des trous, et c'est normal qu'on n'arrive pas à tout « comprendre », cela fait partie de la logique du texte. Ce n'est pas mon projet ici de suivre la trajectoire de Denis Roche de livre en livre, mais il faut comprendre qu'il y a chez lui, à mesure que son œuvre progresse, quelque chose comme un mouvement d'accélération dans la défiguration. C'est sans doute lié à la « rhétorique de l'exubérance » que Philippe Forest voit dans la stratégie si singulière de cette œuvre,

car elle procède non par défaut du sens mais par excès. Roche se refuse moins au poème qu'il ne le déborde et le surcharge. Il y a chez lui une rhétorique de l'exubérance peu fréquente lorsque, chez la plupart des poètes, le texte a tendance à se perdre dans ses propres marges, à disparaître à l'intérieur de ses propres blancs. Les poèmes de Roche ne souffrent aucune paraphrase. D'où la difficulté qu'il y a à en rendre compte, à les commenter. Ils semblent ne dire [aucune] anecdote, [ils semblent] n'exprimer [aucun] état d'âme, ne chiffrer [aucun] symbole¹¹.

Écrivant cela, j'ouvre de nouveau *Le Mécrît* (1972), qui clôt l'entreprise poétique de Roche, et j'ai l'impression d'un tourbillon spectaculaire qui cherche à tout

¹¹ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, op. cit., p. 154.

emporter avec lui, dans la mesure où les formes et les figures se précipitent et se condensent à une vitesse qui va toujours, dirait-on, en s'accéléralant.

C'est en ce sens, il me semble, qu'il faut entendre le recours à la vieille idée de « scansion » que l'auteur cherche à mettre de l'avant au début d'*Éros énergumène* (1968), comme « la science par tous les moyens des modes d'alternance pulsionnels (la pulsion pouvant désigner *l'unité d'énergie dans le poétique*¹²) ». Il invite alors à lire son travail en accordant une attention prédominante « à ce seul niveau de *bousculade pulsionnelle*¹³ » — comme si tout y était énergie, force et mouvement. Christian Prigent, qui a beaucoup écrit sur Denis Roche, répète souvent qu'il y a chez lui une grande « force d'égarement ironique¹⁴ », qui tente d'imposer « une logique de chutes et de bifurcations brusques » comme si à chaque vers le poème changeait de sens, de direction ou de sujet. C'est un dispositif cinétique qui donne l'impression d'aller dans tous les sens à la fois avec un art du court-circuit admirable. Dans certains poèmes, on passe d'une chose à l'autre, voire d'une époque à l'autre à chaque vers comme si de rien n'était — et c'est là un autre élément fondamental du travail de Denis Roche que d'emporter avec lui précisément toute une histoire littéraire, en particulier une histoire du geste poétique et de ce qu'il a été au cours des siècles.

On peut voir en action chez Roche de manière assez explicite ce mélange ou cette traversée des époques qui faisait dire à Michel Chaillou que l'extrême

¹² Denis Roche, *Éros énergumène* (1968), dans *La poésie est inadmissible*, op. cit., p. 288.

¹³ *Ibid.*, p. 289.

¹⁴ Voir le volume *Denis Roche par Christian Prigent* paru chez Seghers dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » en 1977.

contemporain, « c'est mettre tous les siècles ensemble¹⁵ ». Je le souligne parce que c'est quelque chose que partagent les écrivains qui m'intéressent ici, que cette volonté de mettre à nu ou en œuvre une sorte de réversibilité du moderne et de l'ancien. C'est cette réversibilité, qui cherche l'invention tout en renouant avec « le dépôt culturel des siècles et des civilisations¹⁶ » qu'incarne littéralement (et dans tous les sens!) le diptyque en miroir qu'a fait paraître Christian Prigent en 2000 sous le titre *Salut les anciens / Salut les modernes*. Le travail de Denis Roche, qui cherche à faire ressortir la riche historicité du geste poétique, contre ceux qui l'ont aplani pour n'en garder qu'une idéologie symboliste et idéaliste, se situe tout à fait dans cette tangente.

3.2. La poésie est inadmissible : le dispositif de *Notre antéfixe*

Voilà donc un peu le contexte dans lequel l'auteur du *Mécrivit* en vient à cette phrase, souvent reprise par la suite, qui marque la fin de son œuvre proprement poétique : « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas. » J'aimerais m'y arrêter un instant parce qu'elle résume parfaitement la question de la « haine de la poésie » dont je parlais plus tôt, mais aussi parce qu'elle a eu une influence déterminante sur la posture d'écrivains comme Christian Prigent et Jean-Marie Gleize, qui sont entrés en littérature en cherchant les moyens de dépasser certaines formes plus traditionnelles de l'expérience poétique. Donc : « La poésie

¹⁵ Michel Chaillou, « L'extrême contemporain, journal d'une idée », *Po&sie*, n° 41, 1987.

¹⁶ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent* (2e édition augmentée), Paris : Bordas, 2008 [2005], p. 20.

est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas. » Cette phrase, d'abord, est le titre d'une série de poèmes parue en revue en 1968 et reprise dans *Le Mécrît* en 1972. Chacun des onze poèmes en vers de cette série s'ouvre cette déclaration, qui est ainsi martelée à plusieurs reprises. On peut aussi la lire en 1968 dans le préambule du *Dialogue du paradoxe et de la barre à mine*, où Roche situait explicitement sa portée politique devant l'histoire de la poésie :

C'est à partir du symbolisme, en gros, que la poésie est devenue la concrétisation écrite de l'idéalisme bourgeois : écrire alors de la poésie c'était étaler et vivre du même coup ces aspirations multiples à un ailleurs que l'on a eu vite fait d'appeler, justement, « poétique ». N'était plus dès lors poète que celui qui se soumettait à l'obligation d'être « poétique »¹⁷.

C'est ainsi que la poésie est peu à peu devenue une « merveilleuse marchandise à réconfort¹⁸ », qui ne cherchait selon Roche qu'à conforter un exotisme douillet en quête d'un divertissement sans réelle portée idéologique : à ses yeux, une « mythologie enfin domestiquée¹⁹ ». L'adjectif « poétique » est cité à comparaître et aussitôt jugé très sévèrement — comme si, précisément, devant cette volonté de « faire poétique », c'était la poésie comme forme et comme expérience littéraire qui avait été littéralement évincée, au profit d'une pose convenue héritée de l'idéalisme bourgeois. De fait, c'est là son « inadmissibilité » : « La poésie "moderne" est la paraphrase incessante du "poétique". // Depuis, la poésie est inadmissible et, tous filins coupés au ras de la terre, toutes amarres

¹⁷ Denis Roche, *Dialogue du paradoxe et de la barre à mine* (1968), dans *La poésie est inadmissible*, op. cit., p. 437. Il enchaîne ainsi sur Dada et le surréalisme : « Dada et le surréalisme s'y sont trompés : si la théorie de Breton marque avec précision la portée idéologique de ce "poétique bourgeois", la poésie des surréalistes a fait long feu, amplifiant inutilement, comme en un jeu diabolique de miroirs brisés, l'exotisme des métaphores. »

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

rompues avec la société qui la fondait, *elle n'existe plus* que sous la forme de ces beaux dirigeables [...] ²⁰. » Elle n'existe plus... que sous une forme particulière, inadmissible : celle de ballons qui cherchent à s'élever coûte que coûte, et à fuir à tout prix l'étreinte de la « réalité rugueuse » (Rimbaud). La cible est claire, et la charge d'autant plus vigoureuse. Le verdict sans appel : « Toute écriture qui ne dénonce pas ce "poétique" est vaine. Toute poésie qui se veut "poétique" *contre* une écriture à portée idéologique précise est vaine; et de même toute personne poète qui prétend exalter ce "poétique" ²¹. » Autour de cette question d'« inadmissibilité » et d'« inexistence », l'adjectif poétique apparaît d'emblée comme le premier ennemi à abattre.

Quelques années plus tard paraît *Le Mécrit*, ce livre au titre étrange : « mécrit » comme on dit « méfait » pour parler d'une entorse à la morale ou d'une action mauvaise qui cause des dommages. Dans l'introduction qui s'intitule explicitement « Lutte et rature », Denis Roche annonce la fin sans détour : « Mon mot est dit. Je suis au bout de ce voyage emmerdant où j'avais tout à dire ²². » La conclusion de ce « voyage emmerdant » est bien celle que j'explicitais à l'instant, et que résume la déclaration « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas », qu'on retrouve à plusieurs endroits et sous différentes formes dans *Le Mécrit*. La poésie qui est inadmissible, c'est la poésie comme pratique de l'illusion, la poésie comme refus du réel. Comme le souligne Philippe Forest :

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Denis Roche, *Le Mécrit*, dans *La poésie est inadmissible*, *op. cit.*, p. 459.

« Contre tout cela, Roche conçoit sa propre poésie comme une véritable machine de guerre. Il entend que chaque texte vienne perturber ce fonctionnement convenu et prévisible, privant délibérément le lecteur de cet “ailleurs” exotique et inutile dont toute poésie, en principe, promet le dévoilement. Une stratégie de la déception est donc ici à l’œuvre²³. » Voilà peut-être le sens le plus violent et combatif de cette déclaration souvent réaffirmée.

Mais il me semble qu’on peut entendre autre chose derrière cette phrase. « La poésie est inadmissible, d’ailleurs elle n’existe pas » : c’est-à-dire, carrément — la poésie n’existe pas, seuls les poèmes existent. La poésie n’a pas d’essence, elle n’existe pas par essence. La poésie n’existe pas, seuls les poèmes existent — et ils existent en tant qu’actualisation, en tant qu’instanciation de « la poésie » : en action. En dehors des poèmes, la poésie n’existe pas. Ce serait peut-être une autre façon d’entendre cette phrase. Et par rapport au piège que je cherchais à circonscrire à partir de la photo, peut-être qu’on pourrait faire un pas de plus pour dire que le poème, pour Denis Roche, c’est un peu un « piège à poésie », une façon de dire que la poésie est dans le poème mais nulle part ailleurs. En dehors des poèmes, pas de poésie (que du « poétique »). C’est une autre façon d’entendre la critique qui est à l’œuvre ici.

Quoi qu’il en soit, après ce livre, en 1972, Denis Roche abandonne la poésie. Et cet abandon de la poésie coïncide avec une pratique de plus en plus assumée de la photographie. En 1978, Bernard Noël, qui dirige alors la collection « Textes »

²³ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, op. cit., p. 153-154.

de Flammarion, demande à Roche de lui confier un livre. Ce dernier travaille à ce moment-là aux textes expérimentaux qui allaient devenir *Dépôts de savoir & de technique*, dont seule la première tranche est alors complétée. Il s'agit de *Notre antéfixe*, qu'il propose à Noël même s'il est trop court pour faire un livre. C'est pour compléter ce texte que Denis Roche dit alors avoir pensé aux nombreux autoportraits photographiques de lui et de sa compagne, qu'il avait pris de manière régulière pendant les dix années précédentes. Ainsi, dans le petit volume paru en 1978 chez Flammarion, on trouve un nombre analogue de ces photos, qui devaient parachever ou compléter le principe de l'antéfixe qui guidait le texte.

Voici donc les premières lignes de *Notre antéfixe*, qui devraient nous permettre de revenir vers les questions de plasticité et de lisibilité :

Ah!... non morrai!... in quegli accenti,... Nè ciel, nè terra...
 La voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs
 ans succès des mangosteens & on achète 1 pet^{te} maison en arge
 ec ton ventre, mais c'est bob, continue mais fais-le bien cri
 ar le mur du Sud. D. TOUR DE GALATA. Appelés autrefois « tour
 que ce sont les + vivants portraits que la littérature ait ja
ibl. Orient. p. 930. Hyde, *de Rel. v. Pers.* c. 24. Prideaux, *H*
 sur l'allée étroite goudronnée du Lux^{brg} lui à g. ds les arbr
 & le corps silencieux écrire c'est la voix et le son bruyants²⁴

Au bout de chaque ligne, un numéro renvoie aux notes et commentaires qui expliquent la provenance de chaque fragment. Je reviendrai à la question de l'explication, qui est importante ici pour la signification qu'on est en mesure ou non d'attribuer aux fragments. On voit bien que cette logique du court-circuit dont je parlais à propos des premiers poèmes de Denis Roche prend ici une toute

²⁴ Denis Roche, *Notre antéfixe*, Paris : Flammarion, coll. « Textes », 1978, p. 35.

autre dimension, qui la pousse à l'excès.

Chaque ligne est radicalement étrangère à la précédente, qu'elle ne semble pas poursuivre sur les plans syntaxique et sémantique. Pire encore, chaque nouvelle ligne ne lance pas non plus un nouveau début, comme le montrent bien les troisième et quatrième fragments, qui ne s'ouvrent pas sur la majuscule qui annoncerait un début de phrase (signe d'une nouvelle proposition), ni même, en fait, sur un début de mot... On ne commence plus *in medias res* — c'est-à-dire, sans préalable, au milieu des choses, de l'action ou des événements —, mais carrément *in medias verbo* : en plein cœur d'un mot, dont on doit tenter de deviner les premières lettres pour le reconnaître, lui donner un sens, voire le lier aux mots qui le suivent aussitôt. Chaque fragment est partiel et à prendre pour lui-même, et les morceaux qui le composent sont eux-mêmes tronqués. De sorte que peu importe l'angle par lequel on essaie de l'approcher, aucune vue d'ensemble, aucun surplomb n'est possible. On reste le nez collé sur les propositions prises une à une, dont il faut bien admettre la souveraine hétérogénéité.

Quelle expérience peut-on faire d'un tel texte? Dès le départ, les premiers mots, qui proviennent d'une langue étrangère, peuvent nous donner à penser qu'on se trouve ici devant un texte qui n'est pas fait pour être « compris » au sens traditionnel du terme, mais au contraire pour être reçu aussi littéralement que possible, dans toute son étrangeté. La logique du court-circuit poussée à l'excès nous y invite, mais aussi sans doute cet ancrage dans le présent d'une expérience, et l'étreinte de la réalité dans ce qu'elle a de plus rugueux, au point que tout se

passé comme s'il n'y avait pas de fuite possible et qu'on était confronté au texte dans son opacité. Quant aux fragments en quelque sorte « troués » qu'on cherche, non pas à remplir, mais en tout cas à prolonger — parce que ce qu'on nous donne semble très mince et, surtout, insignifiant et trop morcelé pour arriver à un sens un peu plus « complet » —, comment les envisager? La question se pose de savoir, justement, s'il « faut » chercher à les compléter : est-ce là le jeu qui nous est proposé? Faut-il combler les failles ou bien, au contraire, accepter les manques qui sont au cœur du texte pour se confronter à sa matérialité? Et cela avec si peu de recours à la dimension sémantique derrière laquelle on sublime d'ordinaire leur littéralité... Bref, quelles sont les règles du jeu?

Comment lire un tel texte? Si on le fie à la définition de la lecture que le TLF nous a donné, c'est-à-dire « prendre connaissance du contenu d'un texte écrit pour se distraire, s'informer », bien sûr que non, on ne peut pas lire un texte comme celui-ci. On peut, certes, prendre connaissance de son « contenu », mais dans une mesure somme toute limitée. Je le disais : dès le départ, on est comme catapulté au cœur de quelque chose que rien ne prépare à l'avance, chaque ligne étant différente, et détachée jusqu'à un certain point de la précédente — je dis jusqu'à un certain point parce qu'il y a bien une constellation qui se met en place à travers tous ces fragments, et cela est lié à la notion d'« antéfixe », à laquelle j'arrive dans un instant, qui cherche à cristalliser un peu ces réseaux de sens, mais les court-circuit sont trop abrupts pour qu'on arrive à les rattacher de manière continue les uns aux autres sous la forme d'un texte linéaire.

Car la linéarité, de fait, est mise à mal. Chaque ligne propose une

expérience nouvelle qui donne l'impression que tout est chaque fois à recommencer, comme si l'on ne pouvait construire justement sur ce qui précédait. Alors que la lisibilité d'un texte, d'habitude, repose de manière déterminante sur la linéarité. Dans la lecture, il y a une sorte d'effet d'accumulation : on lit les mots les uns après les autres pour former des phrases et des paragraphes, qui forment à leur tour des unités signifiantes de plus en plus complexes qui nous permettent, sans qu'on s'en rende toujours compte, de faire la synthèse de ce qu'on lit et pour lui attribuer de la signification (diégétique, syntaxique, sémantique, etc.). Ici, rien à faire : table rase, pour ainsi dire, à chaque ligne... Quand on fait l'expérience de ce texte, il faut admettre assez rapidement que ses modes de signification ne relèvent pas des processus de synthèse qui guident souvent nos façons de lire.

Le sentiment d'illisibilité qu'on peut ressentir à l'approche d'un livre comme *Dépôts de savoir & de technique* me semble venir notamment de là. Mais les façons d'être illisible sont nombreuses. Il y a aussi l'opacité de la référence, à laquelle, pour l'essentiel, nous n'avons pas accès. Et on s'en trouve déstabilisé parce que la recherche de sens est comme un réflexe. Lire, c'est travailler à attribuer un sens au texte, et quand on a l'impression de ne pas y arriver, quand on a l'impression que le texte reste fermé sur lui-même sans nous donner aucune prise à partir de laquelle il nous serait possible de construire de la signification, on est confronté à une épreuve qui peut avoir quelque chose d'angoissant. Après tout, on est habitué d'être en mesure d'attribuer du sens aux énoncés qui nous entourent. On fait en quelque sorte confiance au langage, et à ceux qui l'utilisent : on avance dans le monde des signes en faisant le pari que si on déploie des efforts

suffisants, on sera capable d'attribuer une certaine signification à ce qu'on lit. Et ce processus de construction du sens est essentiel à nos façons d'habiter la langue qu'on parle, qu'on écrit et qu'on lit. Après tout, le langage est un milieu de vie, au sens le plus fort du terme, et c'est bien pour cette raison qu'au moment où quelque chose nous résiste malgré tous nos efforts, l'expérience qui est la nôtre peut devenir troublante, inquiétante, voire affolante...

Voilà ce qu'indiquait Roland Barthes, il me semble, quand il disait que l'illisible était une épreuve tout à fait vertigineuse²⁵. Je pense aussi à un entretien de Christophe Tarkos, à la fin duquel il décrit bien — précisément à propos des *Dépôts*, d'ailleurs — l'ambivalence de cette expérience, qui relève d'une forme de panique : « Si tu mets n'importe quoi, on a notre détecteur de sens qui panique, qui s'affole, et qui cherche quelque chose; il chercherait quelque chose dans tout, jusque dans les *Dépôts de savoir & de technique* de Denis Roche. On a notre détecteur de sens qui fonctionne²⁶. » Le détecteur de sens, pour reprendre l'expression de Tarkos, ne s'arrête jamais : c'est une quête en quelque sorte impossible à arrêter, mais parfois impossible à satisfaire. Et toute la complexité de notre rapport au sens se joue dans cette ambivalence ou dans cet intervalle, entre quelque chose qui est cherché sans relâche, comme un instinct ou un réflexe, mais qui, de temps en temps, n'est pas trouvé ou comblé. Car notre volonté de sens est pour ainsi dire infinie, et c'est bien là ce qui rend l'expérience de l'illisible aussi

²⁵ Roland Barthes, « L'image » (1977), *op. cit.*, p. 415.

²⁶ Christophe Tarkos, « Entretien de Bertrand Verdier avec Christophe Tarkos », *op. cit.*, p. 359.

déstabilisante — ou aussi vertigineuse, comme dit Barthes.

Mais si un texte ne paraît pas d'emblée lisible, les chances sont bonnes pour qu'il réclame, en fait, un autre mode de lecture. Qu'est-ce à dire? Devant ces *Dépôts de savoir & de technique*, il me semble qu'on pourrait avancer l'idée que ce livre n'est pas « lisible » comme texte, mais qu'il l'est comme geste, et comme posture — c'est-à-dire, d'une certaine manière, comme dispositif. Sur cette notion, deux références récentes : *Qu'est-ce qu'un dispositif?*²⁷ de Giorgio Agamben et *Nos dispositifs poétiques*²⁸ de Christophe Hanna. La perspective d'Agamben, qui est celle d'une « généalogie théologique de l'économie et du gouvernement²⁹ », n'a pas grand-chose à voir avec la littérature. Il s'intéresse surtout à cette notion chez Foucault, pour réfléchir ensuite à certains dispositifs contemporains — de la télévision au téléphone portable — qui, au lieu de produire de la subjectivation, iraient au contraire dans le sens d'une forme de désobjectivation. Je le mentionne parce que c'est là un élément qui m'apparaît pertinent au-delà de son champ d'application : pour Agamben, le dispositif est ce qui produit de la subjectivation. Ou, pour le dire autrement, le sujet est ce qui naît du corps à corps entre les êtres vivants et les dispositifs. Pour revenir à la littérature, cette façon d'articuler le sujet et le dispositif ne me semble pas sans pertinence. Cela dit, c'est chez Christophe Hanna que la question du dispositif m'apparaît d'une plus grande

²⁷ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris : Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2007, 50 p.

²⁸ Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Paris : Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2010, 270 p.

²⁹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, *op. cit.*, p. 21.

portée pour mon propos, dans la mesure où son travail se situe dans le cadre d'une réflexion plus générale sur la littérarité et sur certaines formes de littérature qui semblent récuser (selon lui) toute valeur esthétique.

Il est vrai que la question de la littérarité — et de la littérisation — n'est pas séparable, il me semble, de la notion de valeur. Hanna cite d'ailleurs ce mot de Gérard Genette, qui dit bien que la vieille notion de littérarité reste liée à un constat subjectif, et à un geste de valorisation qui lui est sous-jacent : « Je considère », écrit Genette dans *Fiction et diction*, « comme littéraire tout ce qui provoque chez moi une satisfaction esthétique³⁰. » Dans cette optique, le travail de Denis Roche, avec un livre comme *Dépôts de savoir & de technique*, semble non littéraire pour Christophe Hanna — car sans valeur formelle identifiable. Parce que, d'une certaine manière, tout se passe comme si l'extension de la littérarité n'était « capable d'incorporer que des objets formellement approuvés³¹ » au préalable. Cependant, et c'est là il me semble une nuance importante à apporter : si la valeur du matériel convoqué dans les *Dépôts* n'apparaît pas d'emblée pour qui ouvre le livre (elle n'a pas, comme dit Hanna, de « valeur formelle identifiable »), il y a valeur à tout le moins pour Denis Roche. Cette remarque peut sembler banale, voire un peu bête, mais je la crois nécessaire parce que c'est là, il me semble, un des enjeux de ce livre que d'interroger la valeur (pour qui? pourquoi?) de toutes sortes de fragments écrits. Le dispositif de

³⁰ Gérard Genette, *Fiction et diction*, cité dans Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, *op. cit.*, p. 9.

³¹ Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, *op. cit.*, p. 9.

l'« antéfixe » opère de ce côté.

Le paratexte, comme c'est souvent le cas chez Roche (et chez bien des auteurs dont les textes ne sont pas d'une lisibilité immédiate) est ici précieux. Je reviendrai à cette question, qui relève d'une certaine logique de l'explication, qu'on peut aussi observer dans des œuvres comme celles de Valère Novarina et de Pierre Guyotat, par exemple. Pour l'heure, qu'est-ce qu'une antéfixe? La préface de *Notre antéfixe* (1978), dont le titre est fort significatif — « Entrée des machines », qui fait signe à l'« Entrée des médiums » (1922) d'André Breton, en marquant bien l'ampleur du déplacement —, présente d'abord cette définition, donnée par Roche au moment de la parution d'une autre antéfixe en revue : « *Antéfixe*. Ornement de sculpture, ordinairement en terre cuite, qui décorait le bord des toits. Sans doute d'invention étrusque, les antéfixes masquaient l'ouverture des tuiles rondes, mais devinrent rapidement de véritables statues à l'image et à la taille des hommes et des femmes du temps³². » On remarque la dimension sculpturale, d'abord, mais surtout : les antéfixes sont de véritables statues à l'image d'êtres humains réels. L'antéfixe, ici, se veut donc d'abord quelque chose comme une « sculpture écrite » — ce qui n'est pas sans lien avec la plasticité de l'écriture que j'évoquais plus tôt. Mais une sculpture composée avec quoi? Voici ce qu'indique Roche quant à la provenance du matériel avec lesquels il a composé cette antéfixe :

Ainsi, je découpais des lignes qui étaient strictement de la même longueur, mais chaque fois prises dans des écrits différents, variés, littéraires ou non; dans des

³² Denis Roche, *Dépôts de savoir & de technique*, op. cit., p. 107.

livres, des manuscrits, des correspondances, des manuels, aussi bien que dans des factures de réparations, des déclarations d'impôts, des ordonnances médicales, des actes notariés, des légendes écrites sous des photos ou imprimés sur des cartes postales; des notations diverses, notes de travail, journaux intimes, commentaires en marge; des brochures ou dépliants publicitaires; des bribes de conversation enregistrées ou bien des morceaux du flot qui sort sans cesse d'autres appareils, de radio ou de télévision; des télégrammes reçus ou envoyés, des lettres ou des écrits pornographiques, des extraits de bibliographies comme on en trouve à la fin des livres qui nous intéressent, etc³³.

L'antéfixe part donc de l'accumulation de toutes sortes de discours hétéroclites qui se déposent les uns sur les autres de manière à former quelque chose comme une sculpture écrite. C'est une sorte de ready-made poétique, qui résulte de l'empilement de lignes cadrées également — des lignes que Denis Roche ne fait que sélectionner dans la masse de fragments écrits qui composent l'horizon d'une vie. Ces éléments, il les choisit, puis il les transcrit, les organise, les cadre et les reconfigure en les mettant en relation avec d'autres fragments, avec lesquels ils n'avaient pas nécessairement de lien au préalable. Il dit bien, dans cette préface de 1978, la singularité de ce geste d'écriture : « J'obligeai ainsi n'importe quelle écriture à écrire à son tour et cela sous ma commande, comme déverrouillée et libre à nouveau d'aller ailleurs et d'y dire autre chose³⁴ ». J'insiste sur la formule : obliger n'importe quelle écriture à écrire à son tour... Voilà qui a quand même des conséquences étonnantes sur le rôle qu'on attribue d'habitude de l'auteur.

Car s'il procède à la sélection des fragments et à leur disposition, pas une ligne des *Dépôts de savoir & de technique* n'est en réalité écrite par Denis Roche :

³³ *Ibid.*, p. 108.

³⁴ *Ibid.*

on se situe, comme il dit, « au-delà du principe d'écriture³⁵ ». Et c'est aussi le « sujet de l'écriture » qui s'en trouve directement touché. Après tout, « qui » écrit ces lignes? Ou plutôt, dans la logique qui est celle de Denis Roche : « quoi » les écrit? Quand il prétend que ce sont les fragments écrits qui écrivent et non pas lui (même si c'est lui qui les « oblige » à le faire), il invite, pourrait-on dire, à penser en terme d'objet de l'écriture plutôt que de sujet de l'écriture. Le sujet de l'énonciation ne va pas de soi, ici, dans la mesure où les marques par lesquelles la subjectivité s'inscrit normalement dans le discours, comme les déictiques (les pronoms ou les marqueurs de lieu, par exemple), n'ont aucune stabilité. Je le rappelle : chacune des lignes du texte provient d'une source à peu près différente. Comment, alors, savoir qui dit « je » dans tel fragment? Ou ce qu'indique le « ici » qu'on peut lire dans tel passage? D'une ligne à l'autre, ce n'est pas le même sujet qui dit « je », ni le même lieu auquel réfère « ici ». À la limite, il faudrait peut-être dire que le contexte d'énonciation change à chaque ligne, de telle sorte qu'on a l'impression qu'il n'y a là aucune stabilité énonciation susceptible de donner consistance au sujet dans le discours à travers l'acte d'énonciation. Bref, pas de construction d'un sujet de l'énonciation au sens traditionnel du terme (et peut-être pas, en fait, non plus d'énonciation au sens traditionnel du terme).

L'antéfixe se veut ainsi un dispositif performatif. C'est bien ce qu'expliquait Denis Roche à Gilles Mora en 2007, c'est-à-dire pratiquement trente ans après la parution de la première, consacrée à son couple :

³⁵ C'est le titre qu'il donne au cinquième « dépôt de savoir & de technique ». Voir *ibid.*, p. 57-66.

Pour ce qui me concerne, l'antéfixe se résumait à une accumulation de lignes sans rapport les unes avec les autres, qui devaient, sur une longueur d'au moins une dizaine de pages [...] figurer le mode de vie et l'existence même d'un individu ou d'un couple — en l'occurrence, ici, le couple que je formais avec Françoise. Le texte était fait de tous les résidus écrits qu'on peut trouver chez une personne, dans sa maison, dans ses tiroirs, dans ses livres, dans ses écrits, dans les correspondances, dans les factures, etc. Au total, on l'a bien compris, une configuration de vie s'élevait peu à peu, comme une sculpture, toute droite de page en page, selon le principe d'un dépôt progressif de savoir et de technique — ainsi passait-on de ce qui n'était à l'origine qu'un élément décoratif, abstrait le plus souvent, à un personnage. D'une technique donc à une figuration. D'un manque à une représentation³⁶.

Il n'est sans doute pas performatif au sens où il réalise ce qu'il énonce : on va vu que la question de l'énonciation ne va pas de soi, ici, et que la signification des énoncés pris en eux-mêmes n'est pas une composante déterminante de ce qui est en jeu. Cependant, le dispositif est quelque chose qui est performatif (plus que rhétorique, selon Christophe Hanna) parce qu'« il recontextualise ses éléments dans un espace *ad hoc* qu'il exploite et modifie³⁷ ». Le dispositif fait quelque chose qu'il est le seul à pouvoir faire, et il le fait au sein d'un espace qu'il est le seul à pouvoir occuper. C'est pourquoi Hanna prétend qu'il est une « structure intensionnelle » au sens qu'Arthur Danto donne à cette expression, c'est-à-dire « une structure symbolique qui ne produit son effet pragmatique que dans la forme par laquelle elle se donne³⁸ ». Les énoncés sont uniques, à la limite irremplaçables pour former *cette antéfixe-là*. Il est performatif puisqu'il réalise une action par le fait même de son énonciation, aussi singulière soit-elle : il

³⁶ Denis Roche, *La photographie est interminable*, op. cit., p. 11-12.

³⁷ Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 16.

³⁸ *Ibid.*, p. 17. L'un des traits de ce qu'Arthur Danto appelle l'« intensionnalité » réside précisément dans le fait que « la substitution d'expressions équivalentes y est impossible » (*La transfiguration du banal*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 281).

construit ces statues « à l'image et à la taille des hommes et des femmes du temps » que Denis Roche évoquait en 1978.

Certes, ces statues bien particulières relèvent de l'effet visé. Mais qu'est-ce que le dispositif fait (faire) aux énoncés pris en eux-mêmes? D'abord, il opère en quelque sorte un changement de statut — c'est-à-dire qu'à travers leur passage dans le dispositif, les énoncés reconfigurés n'ont plus la même fonction (pragmatique) qu'auparavant. Par exemple, le journal intime servait à la pratique de soi, au souvenir. Le manuel d'instruction de l'appareil-photo permettait de comprendre comment l'utiliser. Les cartes postales avaient aussi une fonction de communication et une adresse singulières, et les dépliants publicitaires devaient convaincre le lecteur de procéder à l'acquisition de quelque chose... Tout cela est en quelque sorte éclipsé par leur reconfiguration au sein du dispositif de l'antéfixe. Bref, il me semble qu'on pourrait dire que l'antéfixe donne lieu à une « transfiguration du banal », selon l'expression d'Arthur Danto. C'est là qu'intervient la notion de valeur, ou, plutôt, le geste de valorisation sur lequel j'insistais plus tôt : la « transfiguration » opérée par Denis Roche à travers l'antéfixe consiste précisément à donner de la valeur à des fragments écrits qui n'avaient auparavant qu'une valeur somme toute limitée. Sur le plan littéraire, en tout cas, leur convocation éclipse en quelque sorte leur valeur préalable. Même dans le cas des citations de romans : ce n'est pas pour leur valeur littéraire qu'ils sont là, mais bien pour la valeur très personnelle qu'ils ont pour ceux ou celles dont l'antéfixe se veut alors le portrait vivant.

Pour être plus précis, il faudrait peut-être dire, en fait, que la

« transfiguration » opérée ici cherche à faire passer la valeur intime (circonstancielle ou situationnelle), relevant d'un régime de singularité, du côté de la valeur littéraire (structurelle), qui relève en théorie d'un régime de communauté. Mais cette « transfiguration », si je puis dire, n'a lieu qu'à moitié. Un écart ou un fossé persiste entre la valeur que l'auteur accorde à ces énoncés et celle qu'on est en mesure de leur accorder comme lecteur. C'est là, me semble-t-il, une des raisons pour lesquelles sa lisibilité ne va pas de soi. Il y a divergence entre deux régimes de valeur : ceux que Nathalie Heinich appelle, justement, régimes de singularité et de communauté. Le régime de singularité est celui qui prévaut généralement dans le champ artistique depuis la modernité : il se caractérise par « une éthique de la rareté, qui tend à privilégier le sujet, le particulier, le personnel, le privé³⁹ ». Tandis que le régime de communauté, « basé sur une éthique de la conformité », s'y oppose dans la mesure où il « tend à privilégier le social, le général, le collectif, l'impersonnel, le public⁴⁰ ». Le singulier exclut par définition la généralisation : c'est en ce sens, aussi, que les morceaux qui forment chaque antéfixe sont irremplaçables. Mais leur caractère parfois impersonnel ou public (comme les dépliants publicitaires ou les propos entendus à la télévision) les renvoient aussi du côté de la communauté. En fait, ce qui me paraît le plus étonnant, ici, c'est que les énoncés sont à la fois quelconques et sans équivalence.

La lisibilité est peut-être liée à la notion de valeur précisément parce qu'elle

³⁹ Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Minuit, 1998, p. 11.

⁴⁰ *Ibid.*

doit être envisagée dans l'articulation entre le régime de singularité et le régime de communauté. C'est là en tout cas ce que donne à penser le dispositif à l'œuvre ici. Sur le plan du régime de singularité, c'est la valeur que Denis Roche (et ses « sujets ») attribue à ces énoncés qui permet au dispositif de fonctionner; en revanche, sur le plan du régime de communauté cette valeur n'arrive pas à être véritablement partagée — elle reste prise dans une logique conflictuelle qui rend, pour le lecteur, l'attribution d'une signification au texte assez délicate. Pour devenir une valeur partagée, la valeur du singulier doit s'accompagner, comme le signale Heinich avec justesse, d'une « montée en objectivité⁴¹ », qui achoppe dans le cas présent. Cependant, et je reviens ainsi à la notion de dispositif, car c'est précisément là, aux yeux de Christophe Hanna, qu'elle intervient : elle permet de pallier à la lisibilité problématique d'un texte en transformant ce qui n'avait pas de « valeur formelle identifiable » en « objet descriptible ».

Qu'est-ce à dire? Pour Hanna, le dispositif permet en quelque sorte de dépasser cet état de panique évoqué plus tôt avec Tarkos, qui était le résultat d'une quête de sens mise en échec. Il permet cela parce qu'il offre un moyen de dépasser l'incompréhension devant l'élément sans valeur formelle identifiable en le donnant à comprendre « comme foyer d'une *composition* intentionnelle, dont la production et l'activation impliquent l'usage de savoirs pratiques divers, sans

⁴¹ *Ibid.*, p. 47. Nathalie Heinich dit bien que « la singularité ne suffit pas à construire une valeur partagée : encore faut-il qu'elle dépasse la subjectivité d'un jugement purement personnel, autarcique, désocialisé. C'est pourquoi la “montée en singularité”, constitutive de la valeur artistique, doit [...] se doubler d'une “montée en objectivité” ».

induire *a priori* une fonctionnalité précise⁴² ». La situation d'incompréhension que je décrivais avec Barthes (sous le mode du vertige) et Tarkos (sous le mode de la panique), Christophe Hanna l'aborde en prenant l'exemple de Wittgenstein et le modèle de l'explorateur fictif :

En toute logique, devant un dispositif en action dans son contexte, nous devons être un peu comme cet explorateur fictif de Wittgenstein qui cherche à comprendre les paroles que s'échangent les membres d'une tribu étrangère alors qu'il ne possède aucune idée concernant la grammaire de leur langue, ni l'histoire de celle-ci. Nous sommes placés en situation d'interprétation largement empirique et dont les cadres de compréhension doivent être supposés le plus ouverts possibles, car il nous est impossible d'appliquer des modèles théoriques hérités et garantis par notre histoire littéraire⁴³.

Voilà qui est intéressant quant aux moments où la lisibilité ne va pas de soi : on se trouve alors dans une « situation d'interprétation largement empirique ». C'est là ce que j'ai tenté de montrer en donnant à voir quelle expérience pouvait être celle d'un lecteur qui se trouve devant les premières lignes de *Notre antéfixe*.

Par ailleurs, toujours dans la perspective wittgensteinienne qui est la sienne, et qui me semble en effet pertinente ici, dans la mesure où elle met l'accent sur le plan pragmatique (au détriment du plan sémantico-syntaxique, qui n'est pas, on l'a vu, celui par laquelle le dispositif révèle son fonctionnement), Hanna insiste sur le fait qu'un dispositif « ne peut pas être envisagé comme une forme d'énoncé mais comme une forme d'interaction, un jeu de langage qui vient s'implanter dans une forme de vie donnée⁴⁴ ». Cela veut dire, plus concrètement, que la signification qu'on est en mesure de construire devant un dispositif est tributaire

⁴² Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 13-14.

⁴³ *Ibid.*, p. 23-24.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 24.

de l'expérience qu'on en fait. Je reviendrai à cette question, avec Stanley Fish notamment, qui a tenté de circonscrire un type d'analyse dite « expérientielle », où le sens est envisagé comme expérience globale plutôt que comme fonction de l'énoncé. Mais cette posture, d'une certaine manière, n'est pas sans lien avec celle de l'explorateur fictif évoqué à l'instant, qui se trouve dans une « situation d'interprétation largement empirique » où chaque élément relève de l'inconnu.

3.3. Illisibilité du nouveau

La situation est chaque fois empirique parce que chaque fois nouvelle. Empirique veut dire : qui ne s'appuie que sur l'expérience. Pas de méthode unique qu'on peut appliquer à tous les textes. Pas de recette ou de grille de lecture universelle, mais une expérience déterminée par la singularité de la première fois, c'est-à-dire une situation où nos manières de lire ne semblent pas toujours convenir d'emblée, et où on doit déployer de nouveaux outils et savoirs pour bien dialoguer avec le texte — et où rien ne nous indique, en théorie, quels sont ces outils : l'empirisme prévaut. Bien sûr, devant certains textes, on peut s'informer : lire ce qu'en ont dit d'autres lecteurs, par exemple, dans l'espoir que ces expériences restreignent le champ de nos tentatives empiriques, ou encore prendre connaissance des propos tenus par l'auteur en marge du texte, comme je l'ai fait pour Denis Roche. Mais devant certains textes, cela donne l'impression de ne pas suffire, comme s'il nous manquait malgré tout quelque chose pour en faire l'expérience d'une manière que l'on juge satisfaisante (ce qui ne veut pas dire sans effort). Comme si les règles du jeu changeaient à chaque fois, mais que l'on n'arrivait pas toujours à déduire les

nouvelles règles. Ou, plutôt, comme si on changeait de jeu après chaque partie. Judith Schlanger parle d'un « renouvellement continu de la table rase » pour évoquer ces situations où tout se passe comme si on vivait « un oubli à répétition, un oubli structurel qui est, pour ainsi dire, perpétuellement neuf⁴⁵ ». J'insiste sur cette dimension empirique parce qu'à la limite, on pourrait dire que le nouveau est illisible par définition — car sans rapport (ou si peu) avec ce que l'on connaît déjà. Et c'est pourquoi, d'une certaine manière, la lisibilité m'apparaît aussi comme le mode d'historicisation des textes littéraires.

À l'évidence, en matière de littérature, rien n'est jamais complètement nouveau. La réalité de nos expériences relève plus vraisemblablement d'un équilibre mouvant entre le connu et l'inconnu. Il faut une part connue pour être un tant soit peu capable de déceler les règles du jeu, et une part d'inconnu pour susciter l'intérêt — car « l'écart dans l'identité est une condition essentielle du plaisir⁴⁶ », comme le remarque Schlanger. C'est peut-être dans ce rapport entre le connu et l'inconnu qu'il faut penser l'articulation entre le lisible et l'illisible, qui n'est jamais une frontière étanche ou imperméable, mais un jeu instable où la ligne de lecture fluctue, versant tantôt dans l'opacité, tantôt dans la transparence, et pouvant, j'en ai bien l'impression, être traversée d'un côté comme de l'autre tant toute lecture est située. Je veux dire : quelque chose peut nous paraître lisible un jour et illisible le lendemain, et vice versa. Peut-être même serait-il plus juste

⁴⁵ Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Lagrasse : Verdier, coll. « Verdier/poche », 2008 [1992], p. 36.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 47.

de parler de seuils ou de degrés plutôt que de lignes, pour ne pas donner l'impression d'une démarcation nette, alors que c'est un équilibre où il y a du mouvement et du jeu. Judith Schlanger dit bien la complexité de ce qu'elle appelle « l'attente lettrée », tendue d'un côté entre une dimension qui relève du conformisme ou de la confirmation — du connu, bref, qui s'appuie sur ce qui fait partie de nos mémoires — et, de l'autre côté « une demande vitale d'événement⁴⁷ », susceptible de provoquer le ravissement de la découverte. Car il est essentiel « à l'attente esthétique de demander aussi la surprise, l'altérité, l'écart. Elle trouve son contentement le plus vif, le plus profond, et même, en un sens, le plus grave, dans l'œuvre qui est un événement esthétique; l'œuvre qui, une fois là, change un tant soit peu les conditions du champ⁴⁸. »

Dans cette logique de l'attente esthétique, il me semble y avoir quelque chose de paradoxal, puisque l'œuvre, pour que l'expérience esthétique soit satisfaisante, doit seulement partiellement répondre à l'attente. Certes, l'attente désire être comblée, mais pas uniquement, comme l'indique Schlanger avec justesse : elle cherche aussi, si je puis dire, à être déçue, ou surprise. D'une part, l'attente esthétique « veut être nourrie d'une façon qui retienne chaque fois son

⁴⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 54. Sur la façon dont une œuvre qui fait événement peut modifier les conditions du champ, Judith Schlanger précise : « L'effet glisse de livre en livre, de diction en diction, de façon de faire en façon de faire — et non pas de principe en principe, de structure en structure, de généralité en généralité. » (p. 59) Tout se passe sous le mode du particulier : « Quels que soient l'extension, le niveau, la portée de la différence novatrice, si elle est novatrice, si elle influe sur la suite, c'est toujours à travers une aventure singulière qui se joue de cas en cas et d'exemple en exemple. » (p. 59)

attention et son intérêt⁴⁹ ». Or une réponse directe et exacte ne suffit pas pour plaire, « même et surtout lorsque l'attente lettrée demande une conformité très structurée⁵⁰ » : il faut aussi, d'autre part, que l'attente soit déroutée pour que l'intérêt soit vraiment suscité. Une fois ces choses dites, il me faut aussitôt préciser que ce n'est pas n'importe quelle « déroute » de l'attente qui est susceptible de mener au plaisir esthétique. C'est bien là ce qui complique les choses, et qui nous permet de revenir vers la question de l'illisible. Il me semblait pertinent de poser cette question de l'attente et de l'inconnu précisément parce que le nouveau n'est pas pur gage de succès. Au contraire, et c'est presque un lieu commun de l'expérience esthétique que de le souligner, il faut plutôt un équilibre, aussi précaire soit-il, entre connu et inconnu, entre tradition et invention. Quand elle aborde cette logique de l'attente, Judith Schlanger le dit bien : « Parmi tout ce qui peut dérouter l'attente, n'importe quoi n'est pas bon pour elle et n'est pas recevable à ses yeux. Si l'attente est déconcertée, il faut que ce soit d'une façon qui lui convienne et qu'elle puisse accepter. Il faut que l'étrangeté lui paraisse juste⁵¹. »

Qu'est-ce que cela implique pour la question de l'illisible? Pour reprendre les termes de Schlanger : si l'étrangeté ne paraît pas juste aux yeux du lecteur, si son attente est trop déconcertée, voilà que le verdict d'illisibilité peut tomber. L'attente doit être déroutée suffisamment pour qu'il y ait événement, mais au-delà

⁴⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

le texte semblera illisible à celui qui cherche à le lire. En-deçà, je ne sais pas si on peut dire l'inverse, par exemple que c'est trop lisible — voire illisible à force de lisibilité. Mais tout se passe quand même comme s'il fallait en pratique une certaine dose d'illisible pour que l'expérience esthétique soit satisfaisante. Un illisible relatif, certes : il faut, pour ainsi dire, qu'il n'y ait pas répétition du même, mais peut-être répétition de l'autre. J'insiste là-dessus parce que l'illisible, et c'est là quelque chose qui m'a frappé dès que j'ai commencé à m'intéresser à ces questions, l'illisible a une certaine valeur. Je l'ai évoqué en particulier à propos des positions de Christian Prigent et de Jean-Marie Gleize en première partie, mais en régime moderne en particulier, il y a une *valeur de l'illisible* qui est fondamentale dans la façon dont certains écrivains ont cherché à penser la littérature — ce qu'elle doit être et ce qu'elle doit faire auprès de ceux qui la lisent. Cette valeur de l'illisible me semble particulièrement importante dans la perspective qui est la mienne; je le mentionne de nouveau pour insister ici sur le fait qu'une part d'illisible, si je puis dire, semble souhaitable, voire nécessaire, à l'expérience esthétique des lecteurs. Sans elle, comme dit Judith Schlanger, il n'est pas possible de connaître « le rapt de l'événement⁵² ».

Revenons à Denis Roche et au dispositif de l'antéfixe. Christophe Hanna l'aborde en disant justement qu'il nous manque, à son avis, une notion de poéticité susceptible d'en rendre compte : en somme, et pour le dire simplement, l'antéfixe comme le pratique Denis Roche semble dérouter de manière excessive

⁵² *Ibid.*

les attentes de plusieurs de ses lecteurs, qui le renvoient donc du côté de l'illisible. Après tout, il est vrai que nos conceptions de la littérature (et de la poéticité) conditionnent grandement l'attente lettrée et ses limites. Devant l'absence d'une notion de poéticité convenable, Hanna note que la plupart des commentateurs ne réussissent pas à penser au-delà d'une perspective négative — sur laquelle j'ai moi-même insisté en premier lieu — qui conçoit l'entreprise de Roche avant tout comme « un “saccage” d'une idée dominante (et vieillotte) de la poésie⁵³ ». La question de la poésie n'est pas à strictement parler au cœur de mon propos, mais j'aimerais voir au passage comment on peut réfléchir à une notion de poéticité qui serait convenable pour penser autrement la lisibilité des antéfixes de Denis Roche. Ce faisant, j'essaierai de circonscrire un peu quels pourraient alors être les impacts sur les attentes du lecteur, au sens que j'ai donné à cette question avec Judith Schlanger, en particulier pour voir si un tel déplacement permettrait de conditionner autrement les attentes qui peuvent dès lors être les nôtres devant de tels textes.

J'ai montré comment, sur le plan poétique, Denis Roche envisageait l'antéfixe; j'ai avancé quelques éléments de réflexion quant à son fonctionnement et à la poétique qui le rend possible; je voudrais donc pour finir le donner à voir plus précisément, si je puis dire, en action, pour réfléchir aux modes de lecture susceptibles de révéler sa cohérence et envisager quelle politique de la littérature sous-tend le dispositif de l'antéfixe. De l'avis de Christophe Hanna, donc, sur les

⁵³ Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 114.

hypothèses de qui je m'appuierai pour les prochains développements, la notion de dispositif est apte à rendre compte de la poéticité du travail de Denis Roche dans sa dimension positive. En un sens, la question du piège sur laquelle j'ai insisté (en faisant un détour par la photographie) me paraît aussi, dans cette perspective, convenir pour envisager ce travail au-delà des perspectives négatives évoquées par Hanna (il les associe en particulier à Christian Prigent et à Emmanuel Hocquard).

De manière plus intéressante, je l'ai annoncé d'emblée, Christophe Hanna avance au sujet de Denis Roche la recherche d'« une forme de littérature qui, dans son fonctionnement, [n'est] pas esthétique⁵⁴ ». Qu'est-ce qui a lieu ici qui lui permet d'émettre une telle hypothèse? Ou, plutôt, qu'est-ce qui n'a pas lieu qui rendrait inappropriée ou caduque la saisie esthétique? Pour qu'il y ait saisie esthétique — pour qu'une œuvre soit « littérairement lue » —, il faut selon Hanna que le texte soit « une unité saisie comme un tout syntaxiquement dense, irréductible (on ne supporte pas de résumer ou de paraphraser un poème) et symboliquement saturé (on peut y observer, pour son plaisir, un nombre inépuisable de formes signifiantes⁵⁵) ». Bref, tout cela repose sur une « unité syntaxique » qui pose problème dans un livre comme *Dépôts de savoir & de technique*. Mais, comme lecteur, on comprend peu à peu, malgré tout, qu'on n'a pas affaire à un texte poétique traditionnel, et c'est là, dit Hanna, qu'on cesse d'essayer de comprendre ses éléments comme « constituants d'une unité

⁵⁴ *Ibid.*, p. 118.

densément signifiante fonctionnant comme un tout⁵⁶ ». Au contraire, on se met à les percevoir « plutôt en tant qu'indice d'un geste technique⁵⁷ », qui ne fonctionne plus comme un « système symbolique saturé » qui tient en bloc. Ici, je l'ai déjà souligné, pas de bloc, c'est-à-dire pas de perspective d'ensemble possible, et c'est là ce qui donne l'impression d'une hétérogénéité indépassable. Pas d'unité globale, alors que c'est précisément sur la perception d'une forme d'unité que repose pour Hanna la saisie de type esthétique.

Quand on fait l'expérience du texte, on doit alors comprendre que le texte réclame de notre part un autre mode de lecture. Hanna dit à ce sujet que « [l']attitude lectorale bascule et devient de type "conceptuel"⁵⁸ ». Qu'est-ce à dire? C'est toujours le modèle de l'étranger (qui doit trouver une façon de comprendre les autres malgré l'absence de règles connues) ou de l'enquêteur (qui doit résoudre une énigme à partir de quelques indices) qui prévaut : il s'agit de mettre en relation différents éléments pour les interpréter. Cette attitude lectorale consiste pour l'essentiel en « l'identification d'un geste constitutif⁵⁹ ». En l'occurrence, dans le cas de l'antéfixe qui nous intéresse, il s'agit du geste explicité dans le paratexte, qui précise bien la sélection et le cadrage opéré dans un corpus personnel (la masse de discours qui compose l'horizon d'une vie). C'est à partir de cette identification du geste en quelque sorte exemplifié par le dispositif que

⁵⁵ *Ibid.*, p. 118-119.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 121.

l'interprétation devient possible — c'est-à-dire à partir du moment où le geste est interprété plutôt que le contenu sémantique du texte. Et c'est en cela qu'il s'agit notamment pour Hanna de littérature non esthétique, au sens où ce qui est mis en évidence est un geste technique, qui prend le dessus sur les conventions poétiques (sans les effacer complètement, bien sûr, tant les modes de lectures esthétique et conceptuel sont complémentaires et non pas mutuellement exclusifs).

Quant à savoir ce que fait un tel dispositif, il faut insister sur les processus de déplacement et de recontextualisation qui agissent, selon Hanna, comme révélateurs, au sens photographique du terme : il y a, au sein de l'antéfixe, un réagencement d'écritures pour les « faire parler » ou les « faire écrire », comme dit Roche. Et cette écriture qu'Hanna qualifie de « révélatrice », elle « n'est donc pas représentationnelle dans le sens où sa signification ne relève pas de la saisie ou de l'interprétation d'un symbole continu⁶⁰ ». Au contraire, poursuit Hanna, elle est dispositale » parce qu'« elle est générée par l'exercice ou le geste particulier qui consiste à rapprocher des constituants dans un contexte⁶¹ ». Elle est à la fois « document » et « instrument ». Elle est une révélation profondément « réaliste » qui cherche à tracer, comme l'évoque la sixième ligne de *Notre antéfixe*, « les plus vivants portraits que la littérature ait jamais encore produits⁶² » (extrait d'une

⁶⁰ *Ibid.*, p. 130.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Denis Roche, *Dépôts de savoir & de technique*, op. cit., p. 127. Dans les « Notes & commentaires » qui accompagnent cette antéfixe, Roche précise la source de ce fragment : « Extrait d'une lettre de Bernard Dufour ("Le Pradié, 01.03.77") après mon envoi de l'antéfixe que j'ai faite sur lui et sur Martine : "Tu as raison de t'entêter Denis dans ton idée à la con puisque ça n'a rien à voir et que ce sont les plus vivants portraits que la littérature ait jamais encore produits." »

lettre de Bernard Dufour adressée à l'auteur). C'est cela, signale en quelque sorte Roche par ce fragment intégré au début de l'une des plus importantes antéfixes, qu'il s'agit de révéler : des portraits hétérogènes et hétéroclites, à l'image de ce que l'on est comme êtres humains, comme sujets. Cette révélation a aussi une portée en quelque sorte épistémologique pour Hanna, dans la mesure où il prend très au sérieux l'antéfixe comme mode de connaissance (de ceux dont elle cherche à tracer le portrait) :

L'empilement automatique possède indéniablement une valeur informative objective, tout comme la prise de vue en rafale : il fournit des données sensiblement positives, exhibant, par exemple, des récurrences massives de faits, soulignant des tendances, des préoccupations particulières, des obsessions, etc. C'est donc ainsi qu'émerge une forme de connaissance qui n'avait jamais été rendue manifeste auparavant, parce que son substrat n'avait jamais reçu un traitement formel adéquat, qui puisse transformer toutes ces données personnelles diffuses et dormantes en texte publiable et capable d'intégrer le monde de la littérature⁶³.

Sous cet angle, c'est aussi une lecture dispositale de l'antéfixe qui permet de reconnaître ce geste constitutif de révélation pour enfin prendre la mesure d'une forme de vérité très pragmatique qui apparaît au fil des lignes et des pages — au fil de l'accumulation cadrée et reconfigurée. D'ailleurs, peut-être est-ce là le premier sens qu'il faut donner au dernier « dépôt » du livre, que Denis Roche a explicitement intitulé ainsi : « Je vous dois la vérité en littérature & je vous la dirai⁶⁴ »...

⁶³ Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 134.

⁶⁴ Denis Roche, *Dépôts de savoir & de technique*, op. cit., p. 209-231.

3.4. Un devoir de vérité

Un devoir de vérité... voilà qui peut étonner tant le champ de la vérité est plus traditionnellement associé à des approches de la poésie davantage portée vers l'interrogation philosophique. C'est un registre, en effet, qu'on pourrait retrouver par exemple chez un poète comme Yves Bonnefoy, qui conçoit précisément la poésie comme recherche de vérité — un titre comme *La vérité de parole* (1988) en témoigne explicitement. Je veux dire : il me semble que la question de la vérité est plus souvent du côté d'une poésie qu'on pourrait qualifier d'humaniste, dans la mesure où — c'est toute la question de l'« habitation poétique » — elle vise une forme d'épanouissement. De quel type de vérité s'agit-il donc chez Denis Roche, dont la démarche est aussi conceptuelle? Pas d'une vérité qui relève d'un imaginaire métaphysique en tout cas. Plutôt une vérité très littérale et terre-à-terre, qui refuse toute illusion littéraire. Une vérité qui serait peut-être celle de ce que Christian Prigent nomme, au sujet de Roche, un « réalisme absolu⁶⁵ ». C'est une vérité qui semble pratiquement l'envers de la vérité au sens philosophique — ou, pour le dire avec plus de nuance, qui est à l'opposé de la dimension spéculative qu'elle revêt dans certaines traditions philosophiques. Une vérité, pourrait-on dire, incarnée dans un geste : une vérité qui relève de l'affirmation — Denis Roche nous la « doit », prétend-il, et il entend bien nous la « dire » — et encore de cette étreinte rimbaldienne. C'est un mouvement d'acceptation du monde... comme si la vérité tenait quelque part dans cette coïncidence ou cette

⁶⁵ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, Paris : P.O.L, 1991, p. 170-173.

adéquation entre l'étreinte de la « réalité rugueuse » et sa révélation (insignifiante, dirait Prigent) par l'antéfixe. Car pour Prigent, dans la perspective lacanienne qui est la sienne, sur laquelle je reviendrai en temps et lieu, ce travail, ce livre, tout cela est précisément « illisible » *parce que* « vrai », *parce que* « réel » : la vérité que nous « doit » Denis Roche, ou le devoir de vérité qu'il met en œuvre et donne ainsi en exemple, est celui d'« expose[r] un *développement* de l'impossible réel⁶⁶ ». Développement ou révélation, je l'ai dit, d'une vérité profondément « réaliste », puisque, comme l'écrit Prigent, il n'y a « guère d'effet de réel plus stupéfiant que cette érection pétrifiée de la tautologie de base⁶⁷ »...

Je parlais de l'abandon de la poésie de Denis Roche. Parce que tout se passe comme si écrire était pour lui intrinsèquement lié à ne plus écrire, comme si le geste d'écriture tenait tout entier dans cette ambivalence entre l'élan et l'arrêt, entre l'ardeur enthousiaste et l'interruption sans retour. « Je vous dois la vérité en littérature & je vous la dirai », voilà qui est affirmatif, et qui ne manque pas d'assurance, voire qui témoigne d'une forme de certitude : il va nous la dire, la vérité (en littérature), promet-il, comme s'il n'y avait pas là l'ombre d'un doute. Le projet est clair, et l'annonce vient sans détour ni hésitation. Il y a quelque chose de catégorique dans le ton, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler d'autres déclarations bien connues de Roche, comme celle sur laquelle je me suis arrêté (« La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas. »). Il y a chez lui un sens de la formule

⁶⁶ *Ibid.*, p. 169. C'est Prigent qui souligne, pour insister, je suppose, sur l'aspect « photographique » de l'opération.

⁶⁷ *Ibid.*

tranchante qui étonne. Ce n'est pas pour rien, probablement, que de telles déclarations ont eu une aussi grande influence dans le champ poétique. Il reste que derrière cet aplomb se cache aussi un point d'interruption ou de cessation, qui n'est jamais très loin de l'audace véhémence qu'on sent en premier lieu dans ces formules aux allures catégoriques. Au final, il me semble, plutôt une sorte d'ambivalence ou de mouvement contradictoire, que j'essayais d'indiquer à l'instant. Pourquoi?

Revenons à cette antéfixe, qui se compose de 110 fragments : quelques-uns, parmi l'ensemble, sont des signes iconiques qui renvoient à des hiéroglyphes, et deux sont des phrases musicales, des fac-similés de partitions. Des « Notes & commentaires » suivent, comme c'est le cas pour certaines antéfixes. Au commentaire de la ligne 99 (« I am creeping forward on my belly like they do in war movies »), après quelques mots sur la provenance de la phrase (qui est de Diane Arbus), on peut lire ceci :

Moi aussi, nous deux, Françoise et moi aussi, et tout ça évidemment, vous n'aviez pas compris. Voyez la suite, je vous l'avais promise la vérité, non? La vérité en littérature. En tout cas c'est la mienne. / Pas la peine de commenter les autres numéros si vous n'avez pas compris. D'ailleurs, j'arrête, je ne vous dois rien. Ni à vous, ni à la vérité, ni à la littérature. « Et je vous la dirai! » Tu parles⁶⁸!

On se trouve alors à la toute fin du livre, qui se termine deux lignes plus loin. Et c'est aussi le dernier livre, oserais-je dire, « poétique » de Denis Roche. Certes, *Dépôts de savoir & de technique* n'est pas un livre de poèmes, et Roche publiera d'autres livres ensuite, mais qui seront beaucoup moins préoccupés par la forme

⁶⁸ Denis Roche, *Dépôts de savoir & de technique*, op. cit., p. 231.

« poétique » (au sens large). C'est significatif pour sa trajectoire; mais si je reprends ici ce commentaire, c'est avant tout pour montrer l'oscillation qui est la sienne. Entre l'affirmation initiale (« Je vous dois la vérité... ») et la négation finale (« D'ailleurs, j'arrête, je ne vous dois rien... »), on peut mesurer l'ampleur du renversement, et toute sa charge paradoxale. La vérité en littérature, elle me semble se tenir là, chez Denis Roche, dans une ambivalence tendue entre deux extrêmes difficiles à concilier. Toujours, dirait-on, le geste de dire est lié chez lui au silence, à la mutité, à l'arrêt du dire...

L'incroyable préface d'*Éros énergumène* était déjà, en 1968, portée à la fois par l'idée d'un « progrès » et par l'annonce d'une « fin ». Toujours à la fois le début et la fin de quelque chose : « Pour une nouvelle scansion » affirme un titre, tandis que deux autres rapportent la « Fin de la poésie regardée » et la « Fin de la poésie parlée ». Et *Le Mécrit* en 1972 : « j'annonce alors, entre deux livres, que c'est fini⁶⁹ ». Qu'il me semble falloir aussi entendre : « j'écris un livre pour dire que c'est le dernier »... Tout cela m'étonne, ou m'amène à m'interroger, parce que j'y sens un geste précisément porté par quelque chose d'affirmatif, d'une affirmation on ne peut plus ouverte et sans retenue, mais qui est en même temps toujours auréolée d'une dimension — comment dire? — terminale, qui annonce la fin ou qui rapporte que tout est déjà fini, réglé une fois pour toutes. C'est le début et la fin en même temps, mais aussi l'ouverture et la fermeture dans un même geste. « Je vous dis la vérité et j'arrête de vous dire la vérité. » Comme si la vérité

⁶⁹ Denis Roche, *Le Mécrit*, dans *La poésie est inadmissible*, op. cit., p. 460.

tenait dans cet intervalle très difficile à circonscrire, parce qu'en quelque sorte refermé sitôt ouvert, si je puis dire. Ou, plutôt, c'est comme si on ne pouvait qu'indiquer que la vérité allait avoir lieu ou qu'elle avait eu lieu, tantôt sous le mode de l'annonce spéculative de quelque chose à venir ou tantôt sous celui du récit (complet?) de quelque chose qui est passé ou sur le point d'être passé. Il en va de même pour le poème. À relire l'extrait de *Récits complets* sur lequel je me suis arrêté, on voit bien cette insistance à dire : le poème va avoir lieu, le poème a eu lieu. Revoici les deux derniers vers : « À deux minutes et demie de la fin du poème / Qui est toujours un chef-d'œuvre d'exactitude ». Pas à deux vers ou à deux lignes de la fin, mais à deux minutes et demi. C'est le temps qui prime, c'est le temps qui est la forme de son expérience, et peut-être sa vérité.

Un chef-d'œuvre d'exactitude. Voilà peut-être une autre façon d'indiquer cette logique de la vérité qui est en jeu ici, et qui me donne à penser que toute cette œuvre doit être envisagée sous le mode d'un tel avoir-lieu : quelque chose a lieu à un moment précis et puis n'a plus lieu. Entre le début et la fin du poème, entre l'annonce programmatique et la fin rapportée. Le geste de Denis Roche me semble ainsi déterminé par une temporalité impossible, une sorte de futur antérieur difficile à conjuguer (n'est-ce pas là, d'ailleurs, le temps de l'*antéfixe*, qui fixe quelque chose vers le futur depuis le passé, depuis ce qui précède?). Du piège à poésie au piège à vérité, quelque chose d'insaisissable cherche à être révélé, pour reprendre la métaphore photographique qui est sans doute, après tout, le meilleur modèle pour penser la question du temps et de la vérité chez Roche.

Mais il y a autre chose encore dans cette phrase que je dois signaler. C'est sa dimension citationnelle, que j'ai mise de côté pour un moment, le temps de la prendre « telle quelle » et pour elle-même. Car elle reprend en la déplaçant une phrase de Paul Cézanne, qu'on peut lire dans une lettre à Émile Bernard datée du 23 octobre 1905 : « Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai », lui écrit alors le grand peintre. Il s'agit d'une phrase qu'on a souvent lue comme une sorte de testament — Cézanne meurt le 22 octobre de l'année suivante. Je le signale parce qu'on pourrait y voir un enjeu de posture, dans la reprise de Denis Roche : non pas parce qu'il s'agirait de se substituer au peintre, comme Pierre Guyotat voulait échanger son rôle d'écrivain avec celui du musicien, mais en tout cas dans le fait de reprendre, en la déplaçant, une phrase testamentaire, il y a reprise, aussi, de cette charge-là, comme une sorte de promesse finale. Jacques Derrida, qui a aussi détourné la phrase de Cézanne pour en faire le titre d'un livre (*La vérité en peinture*, 1978), dans les mêmes années où Roche était au travail sur ses *Dépôts de savoir & de technique*, a bien vu qu'il ne s'agissait pas d'un énoncé opérant sur le mode du constat, mais bien d'un « performatif », au sens que donnent à ce terme les théoriciens des actes de langage — et plus exactement encore un « performatif » que ces théoriciens appellent une « promesse ».

Quelle est donc la promesse de Cézanne? Elle est pour Derrida un double « performatif », dont il cherche à suivre le dédale vertigineux⁷⁰. Elle touche à la

⁷⁰ « Sa performance ne promet pas, à la lettre, de *dire* au sens constatif, mais encore de “faire”. Elle promet un autre “performatif”, et le contenu de la promesse est déterminé, comme sa forme, par la possibilité de cet autre. La supplémentarité performative est alors ouverte à l'infini. Sans référence descriptive ou “constative”, la promesse fait événement (elle “fait” en

vérité, à une vérité bien particulière : une vérité « en » peinture. C'est pour la singularité de cet idiome que je fais ces dernières remarques. Derrida entend cet idiome (« la vérité en peinture ») de quatre manières différentes, que je résume schématiquement : 1) ce qui a trait à la chose même, à la vérité incarnée, restituée sans médiation — bref, « la vérité de la vérité »; 2) ce qui a trait à sa représentation, à la vérité représentée, comme si on en faisait le portrait — c'est la vérité *dans* la peinture; 3) ce qui a trait à la picturalité de la peinture, la vérité telle qu'elle peut être conçue sur le mode pictural — c'est-à-dire la vérité *de* la peinture; 4) ce qui a trait à la vérité au sujet de la peinture — la vérité, enfin, *sur* la peinture⁷¹. Devoir la vérité en peinture, promettre de dire la vérité en peinture, c'est donc tout cela pour Derrida : la vérité de la vérité, la vérité dans la peinture, la vérité de la peinture et la vérité sur la peinture...

Je propose, voilà, qu'on entende aussi tout cela derrière la reprise de Denis Roche. « Je vous dois la vérité en littérature & je vous la dirai » est un énoncé d'une portée similaire dans la mesure où l'antéfixe cherche, d'une certaine manière, à remplir cette promesse impossible. Elle touche notamment — pour reprendre en les déplaçant certains éléments mis de l'avant par Derrida au sujet

énonçant) pourvu qu'un certain encadrement conventionnel, autrement dit un contexte marqué de fiction performative, lui en assure la possibilité. La promesse dès lors ne fait pas événement comme tout "acte de langage" : en supplément de l'acte qu'elle est ou qu'elle constitue, elle "produit" un événement singulier qui tient à la structure performative de l'énoncé — il s'agit d'une promesse. Mais, autre supplément, l'objet de cette promesse, le promis de la promesse, c'est un autre performatif, un "dire" qui pourrait bien, nous ne le savons pas encore, être un "peindre" qui ne dise ni ne décrive, etc. » (Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris : Flammarion, coll. « Champ », 2010 [1978], p. 7.)

⁷¹ Voir *ibid.*, p. 9-12.

de Cézanne — l'objet de la littérature, la distance variable qu'elle installe par rapport à ce dernier, son médium, le langage, ses capacités de représentation et de médiation, puis enfin son corpus, que l'antéfixe remet en jeu de manière étonnante. Les enjeux de cette promesse de vérité *en* littérature sont d'autant plus complexes qu'ils sont portés par l'oscillation ou l'ambivalence que j'ai cherché à montrer. Je vous dois la vérité et je ne vous dois rien : tout tient dans cet écart entre tout et rien, entre le possible et l'impossible. Avec sa temporalité difficile à arrêter, peut-être, après tout, l'énoncé n'est-il pas sans rappeler l'instantané de la capture ou de la prise photographique, et sa logique temporelle singulière, en quelque sorte terminée aussitôt commencée — comme tenue dans un seul geste.

Et comme photographe, Roche a toujours opté pour une esthétique de l'accidentel. Il raconte bien, dans les entretiens avec Gilles Mora, son usage du déclencheur à retardement, qui donne l'impression que ses photos, même si elles sont préparées à l'avance d'une manière ou d'une autre, sont prises à son insu... J'écris ces mots et je pense aussitôt à quelques poèmes du début de son œuvre, qu'on trouve dans *Forestière amazonide* (1962) sous le titre « "Poèmes à mon insu" ». Voici le premier :

J'écris des poèmes à mon insu
Qu'aucune inspiration ne mène par la bride
Aucun maléfice ne les baigne
Ils ne sont pas venus ruisselants d'eau
Secouant les cheveux se tordant
Poussant vers moi leurs plaintes
Je ne me sens même plus l'âme d'un pirate
J'ai deux yeux ronds qui se posent un peu partout
Amicalement
Et qui ne sont rien moins qu'interrogateurs
Devant qui les choses les plus simples ont des
Apparences simples

Et les choses compliquées des apparences compliquées
Et mes mains lisses sont immobiles
Et froides de contemplation⁷²

Dès le début, dirait-on, tout y est. La vérité en littérature que promet son dernier livre poétique, elle est en germe dans les premiers poèmes. Des poèmes écrits à son insu : pas de connotation ésotérique (« Aucun maléfice »), pas de révélation épiphanique, pas d'emphase expressive (ils ne poussent pas de « plaintes »). Le geste simple : les deux yeux ronds qui se posent un peu partout. Déjà, c'est le dispositif révélateur (de l'antéfixe ou de la photographie), qui veut donner à voir et donner à lire. C'est la primauté du regard au sens le plus — comment dire? — prosaïque : simplement regarder, avec un souci marqué pour l'exactitude, et poser des questions. La contemplation froide, sans affectation (lyrique?). C'est un parti-pris littéral : regarder et donner à voir les choses telles qu'elles sont — les choses simples avec des apparences simples, dit-il, et les choses compliquées avec des apparences compliquées. Des poèmes à son insu aux photographies accidentelles, il y a peut-être là une façon de récuser une fois pour toute la rhétorique de l'inspiration, si chère à toute une tradition poétique, pour mettre de l'avant la dimension technique, voire mécanique du travail artistique, qu'exemplifie de manière étonnante les antéfixes qui composent les *Dépôts de savoir & de technique*.

⁷² Denis Roche, *Forestière amazonide*, dans *La poésie est inadmissible*, op. cit., p. 25.

3.5. La solitude de l'écrivain

Il reste que derrière ce recours à la vérité, il y a un autre élément de posture, que je souligne pour finir. C'est l'étrange solitude de celui qui dit être le seul à pouvoir faire ce qu'il est en train de faire. Les préfaces et quatrièmes de couverture de ses livres le disent et redisent. Christian Prigent évoque aussi cette posture de Roche vers la fin des pages qu'il lui consacre dans *Ceux qui merdRent* : « Il y a bien sûr quelque chose de bizarrement romantique », juge-t-il, « dans cette façon de se camper soi-même dans une stature solitaire nimbée de l'orgueil amer du poète [...] »⁷³. » Le portrait est juste, qui dit bien l'ethos produit par les prises de parole de l'auteur. C'est la posture du poète et sa superbe : l'orgueil mêlé de dédain, qui dégage une espèce de sentiment de supériorité. Quelque chose de romantique, mais ce romantisme ne semble pas aller de soi ici : quelque chose de « bizarrement » romantique, dit Prigent. Mais bizarre pour qui ? Pour les lecteurs de Roche ? Bizarre veut dire : inattendu, difficile à comprendre en raison de son étrangeté, ou qui s'écarte de l'ordre habituel des choses. Peut-être est-ce ainsi qu'il faut entendre l'adverbe : « bizarrement romantique » par rapport à la posture de Roche, c'est-à-dire à l'ethos visé et à sa position dans le champ — celle d'un écrivain sensible à la technique et à la dimension conceptuelle du geste artistique, associé, qui plus est, à la frange radicale de l'avant-garde. C'est de cet ordre-là, peut-être, que Denis Roche paraît s'écarter, avec le recours à la solitude hautaine du poète que Prigent qualifie de romantique. J'entends, derrière l'emploi de cet

⁷³ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, Paris : P.O.L, 1991, p. 170.

adjectif, quelque chose d'un peu pittoresque, comme s'il adoptait de manière anachronique une pose d'écrivain d'un autre temps. En ce sens, bizarre peut-être, aux yeux de Prigent, dans la mesure où Roche est aussi connu pour cette phrase, qu'il avait envisagé de placer au début de son roman *Louve basse* : « L'amour de mon temps est mon sujet⁷⁴. » C'est une déclaration que Prigent a souvent citée pour tracer de Roche, si je puis dire, le portrait d'un écrivain en parfaite adéquation avec son époque.

Je raconte tout ceci pour revenir à la question de sa posture, et en particulier à l'écart, que j'ai évoqué plus tôt au sujet de Pierre Guyotat, entre ethos visé et ethos produit. C'est à partir de cet écart, sans doute, qu'il faut entendre le « bizarrement » de Prigent. Quant à l'ethos visé, bien que j'en aie donné un aperçu en citant divers propos de Roche, j'aimerais pour conclure donner à lire le mot qu'on trouve à la toute fin du *Mécri*, le livre paru en 1972 avec lequel Denis Roche dit clore sa démonstration en matière de poésie. Elle se trouve à quelques pages de la fin du livre, accompagnée d'une signature et d'une date (13 février 1971), dans un cadre qui lui donne un statut particulier au sein de l'ensemble :

Quant à ce qu'ils nomment *poésie*, pour moi il me faut tâcher de m'y enfoncer toujours plus profondément, en y entraînant le matériau poétique afin de l'amener à ne plus figurer qu'en moins, et cela dans les limites très étroites du seul paysage où je me déplace encore.

Où cependant, et du même fait, le poids de mes *mécrits* l'emporte déjà sur les proliférations dégoûtantes des autres qui bouchent peu à peu la profondeur du champ.

Alors qu'il faut, pour mieux disposer du spectacle de l'écriture, par le travers des données où s'emportent nos signes, tendre à ramener la production

⁷⁴ Il le raconte dans la préface des *Dépôts de savoir & de technique* (*op. cit.*, p. 12).

poétique vers son point de plus extrême *méculture*, le point zéro, à l'évidence, de la poéticité.

Ce vers quoi, désormais assuré de ma solitude, et sans qu'il soit possible à personne de m'y suivre, je me dirige⁷⁵.

C'est le mot de la fin. La solitude souveraine, la séparation d'avec les autres bien construite dans le discours. Devant la poésie, dès les premiers mots : c'est ce que « ils » (et non pas « je ») nomment poésie, pour bien marquer la rupture, et montrer une sorte de dédain — comme pour dire : c'est leur affaire, c'est ce qu'eux nomment ainsi, moi je suis déjà ailleurs. Le champ lexical : l'enfoncement, le paysage aux limites étroites, comme s'il n'y avait de la place que pour un seul. La fin dit sans détour la souveraineté de cette solitude : il se dirige là où il est impossible que quiconque puisse le suivre, il s'en va là où il est le seul à savoir aller. C'est là l'étrange solitude de celui qui est le seul à pouvoir faire ce qu'il fait.

Tout le monde derrière, et lui qui ouvre la voie. Cette plongée vers l'avant est certes très symptomatique de la posture avant-gardiste. Mais il y a quelque chose de paroxystique dans le ton qui cherche à convaincre de l'exception de son entreprise. C'est la solitude hautaine, pour ne pas dire l'héroïsme latent — « bizarrement romantique » comme dit Prigent. Ce sont des éléments qui relèvent ici de l'ethos visé. Tout se passe comme s'il cherchait à persuader en incarnant une manière spécifique d'habiter le monde : celui qui n'a besoin de personne, qui avance devant les autres et en dégagant le chemin. L'ethos de l'inventeur ou du découvreur, avec, je l'ai dit, une sorte d'héroïsme latent qui insiste plus ou moins directement sur le courage, la clairvoyance, l'assurance. Tout un cadre axiologique

⁷⁵ Denis Roche, *Le Mérit*, dans *La poésie est inadmissible*, op. cit., p. 589.

destiné à convaincre ceux qui le lisent, d'une part, de la difficulté de la tâche qu'il s'est donné, qu'il est seul à pouvoir accomplir, et, d'autre part, de sa confiance devant celle-ci, comme s'il cherchait à convaincre ceux qui le lisent qu'il y arrivera, s'il n'y est pas déjà arrivé... Il cherche à convaincre de la valeur de l'expérience qui est la sienne, de sa justesse et de sa nécessité pour le champ poétique, qui serait sans cela « bouché » par « les proliférations dégoûtantes des autres ». Chaque phrase, pratiquement, marque la rupture d'avec les autres pour construire cette posture d'une souveraine solitude.

J'insiste là-dessus pour une raison bien simple : les discours sur la solitude sont fréquents dans les œuvres qui poussent la littérature aux limites du lisible. Certes, les formes varient qui cherchent à dire la solitude de celui ou celle qui s'avance dans la vie écrite avec une telle radicalité. On ne trouve pas toujours l'assurance audacieuse, presque arrogante, qu'on peut sentir dans certaines déclarations de Denis Roche. Parfois, ce discours de la solitude décrit plutôt une expérience douloureuse, voire déchirante, comme si cette rupture avec les autres était vécue non plus sous le mode euphorique de celui qui est seul parce qu'il ouvre la voie, mais sous le mode d'une certaine violence — subie, pour ainsi dire, plus que choisie. Car on peut aussi être seul sans le vouloir, parce qu'on a perdu le contact avec les autres et qu'on n'arrive pas à le rétablir. Le mode est alors celui, dysphorique, de l'échec. C'est là ce que je cherchais à indiquer quand je disais, en introduction, à propos des livres posthumes de Jean-Michel Reynard, qu'on pouvait avoir l'impression d'un échec ou d'une affliction.

Il y a là, en tout cas, un motif récurrent qui m'a fait m'interroger d'emblée

sur les rapports entre illisible et solitude — pour le dire aussi simplement que possible. C'est un élément de posture, certes, qui relève de l'ethos discursif, mais c'est aussi, il me semble, un élément poïétique, qui renvoie plutôt à la genèse de ces œuvres, et à la façon dont ces écrivains la vivent. Je m'intéresse à cette solitude parce qu'elle touche à la dimension — comment dire? — existentielle de l'expérience littéraire. Après tout, écrire est une activité qui n'est pas sans conséquences chez ceux et celles qui la pratiquent. Au contraire, l'écriture participe souvent d'une démarche de vie qui déborde le cadre strictement esthétique. Chez plusieurs, je l'ai évoqué d'entrée de jeu à propos de Jean-Michel Reynard, et j'y reviendrai en particulier avec Pierre Guyotat, l'écriture est un geste qui a des causes et des conséquences existentielles importantes, qu'il faut interroger et expliciter. Par exemple : qu'est-ce qu'implique, sur le plan des rapports entre le soi et l'autre, le fait de « saboter » la syntaxe et de « briser » les mots jusqu'à bouleverser la forme acoustique de la langue française telle qu'on la parle et l'écrit pour entrer en contact les uns avec les autres?

Je n'ai pas, bien sûr, de réponse définitive à ces questions. Je n'arrive même pas à les poser avec la nuance qu'il faudrait. Je note la récurrence d'un discours, qui prend diverses formes. Chez Valère Novarina, pour donner un exemple différent, cette phrase extraordinaire, d'une tonalité presque mystique, qu'on retrouve dans les slogans que l'auteur dit s'être répété quotidiennement, de 1975 à 1982, pendant l'écriture du *Drame de la vie* : « L'impression que je n'écris plus devant les hommes. L'impression que je n'écris pas pour les hommes mais

que j'ai été chargé de faire un objet hors du monde⁷⁶. » Comment envisager une telle solitude? Une solitude dans le langage si absolue qu'il dit ne plus écrire ni *devant* ni *pour* les hommes. À l'évidence, une telle chose est à peine possible. Il reste que cette posture du solitaire fonctionne dans le discours comme s'il ne parlait plus la langue de tous, comme s'il ne cherchait ni ne s'attendait à être compris par ceux qui parlent sa langue et qui habitent la même communauté linguistique. Il y a là un élément de posture, qui relève d'un ethos discursif particulier, mais il y a surtout le récit d'un écrivain qui cherche à dire quelque chose de son expérience, de la façon dont il vit la genèse de son œuvre en cours — ou en tout cas la façon dont il se représente cette vie-là, si étonnante soit-elle.

Être « chargé de faire un objet hors du monde », la formule est tout de même incroyable, qui dit bien le sens de la vocation : il est « chargé » de cette fabrication, comme si c'était une mission à accomplir, pour laquelle il avait été mandaté (par qui? par quoi?). Je reviendrai à ce discours de la vocation, que je souligne au passage parce qu'il est aussi en filigrane chez Roche, qui dit être le seul à être en mesure de faire ce qu'il fait; on le retrouve aussi chez un écrivain comme Pierre Guyotat, pour qui il prend des proportions importantes, pour ne pas dire tragiques. Car la solitude qui est en jeu ici est aussi celle de la vocation. Par ailleurs, pour revenir un instant à la formule de Novarina, je dis solitude, mais je pourrais dire singularité, tant cette représentation de l'œuvre comme « objet hors du monde » donne l'impression qu'il s'agit là de quelque chose qui concerne

⁷⁶ Valère Novarina, « Impératifs », dans *Le Théâtre des paroles*, Paris : P.O.L, 2007 [1989], p. 156.

à peine les autres hommes, quelque chose dont la singularité est si grande que son appartenance au monde que l'on partage tous ne va pas de soi. Mais comment est-il possible, dans une perspective qui relève nécessairement d'un certain régime de communauté, de concevoir une singularité aussi absolue? C'est là aussi qu'intervient, sur un plan plus philosophique, la question de l'illisible, car l'illisible dit la réaction, le verdict ou le jugement que l'on peut avoir devant quelque chose de tellement singulier que le langage que l'on partage, à la limite, ne peut servir à l'appréhender. Certes, c'est là une perspective qui n'est pas la réalité, qui est même impossible. Je veux dire : une telle singularité, dans l'ordre du langage, n'existe pas, ne peut même pas, à toutes fins pratiques, exister. J'évoque cette situation extrême pour donner à voir ou pour mettre à nu le fait que le régime de singularité peut être difficile à conjuguer du point de vue du régime de communauté.

Un objet hors du monde... Comment une telle chose serait-elle même possible? La démesure de la formule dit bien le paradoxe qui caractérise l'articulation de la singularité et de la communauté. Car le langage, ne l'oublions pas, repose sur des conventions sociales — donc forcément partagées, et partageables. Il y a un fondement social du langage, ou peut-être faudrait-il plutôt dire que c'est le langage qui est au fondement même de notre socialité. Quoi qu'il en soit, cette façon de représenter l'œuvre en genèse comme un objet qui doit échapper à toute forme de convention langagière me semble bien montrer que la lisibilité, d'une certaine manière, est quelque chose qu'il faut envisager précisément selon le passage d'un régime de singularité à un régime de

communauté. C'est quand ce passage-là semble impossible que l'illisible est convoqué. Ou, pour le dire avec les mots de Novarina, que l'œuvre ne semble plus être écrite « pour » les hommes, ni présentables « devant » eux. La littérature, l'expérience littéraire, repose aussi sur des conventions. Et la mise à mal de la convention s'accompagne souvent d'une posture de solitaire.

Voilà peut-être une autre façon de voir la solitude « bizarrement romantique » de Denis Roche — une solitude résultant d'assauts répétés contre la forme poétique? Pour d'autres, c'est plus directement sur le plan du langage que ça se passe. Je pense en particulier à Jean-Michel Reynard et à Pierre Guyotat, qui donnent l'impression d'avoir durement éprouvé cette dimension existentielle du geste d'écriture. Comme si la défiguration de la langue avait nécessairement eu des conséquences d'ordre social... ou, pour le dire simplement, comme si mettre à mal le langage, comme si la mise à mal du langage était liée à une socialité difficile (parce qu'elle en est la cause? parce qu'elle en est le résultat?). Je ne sais pas comment le dire autrement. Je vois bien que cela ne suffit pas pour circonscrire ce qui est en jeu ici avec justesse. Il reste que ce discours de la solitude, en particulier avec la forme douloureuse qu'elle peut prendre chez Reynard et Guyotat, est un élément qui m'a frappé d'emblée, quand j'ai commencé à m'intéresser à ces questions. Je voulais en savoir plus sur la façon dont les écrivains vivaient la genèse de leurs œuvres — la genèse de telles œuvres, en particulier. Je me disais (appelons ça une hypothèse) : on n'écrit comme le fait Valère Novarina ou comme le fait Pierre Guyotat sans que cela ait des conséquences sur la façon dont on vit avec les autres. Après tout, la langue est un milieu de vie qu'on partage; la

« singulariser » à ce point ne peut pas ne pas avoir d'impact sur le plan de la socialité. Je raconte tout cela, non pour l'anecdote, même si mon projet de thèse vient d'abord de questions aussi naïves que celles-là, mais pour donner à voir, au-delà de mon incapacité à le formuler adéquatement, un autre versant de ce que veut dire, aussi, être écrivain.

Par exemple, devant la dimension — comment, là encore, le dire autrement? — douloureuse de l'expérience littéraire, que j'évoque à propos de Reynard et Guyotat, notamment, il est très délicat de trouver un angle d'approche convenable pour l'aborder, avec nuance et justesse. Comment penser cette dimension existentielle de l'acte d'écriture? C'est là quelque chose de très difficile à articuler de manière opératoire — difficile à quantifier et à circonscrire, et surtout, je l'ai dit, difficile d'adopter un angle qui convienne. Il ne faut pas, bien entendu, se ranger derrière une approche en quelque sorte clinique, qui chercherait un diagnostic précis à partir de quelques symptômes lus entre les lignes; ni, sous un prétexte épistémologique, pointer du doigt un sujet en souffrance pour l'épingler au mur d'un cabinet de curiosités d'où on pourrait interpréter ses faits et gestes à notre aise. Il ne faut pas non plus se rallier à une attitude moralisatrice qui chercherait le moment où les choses ont mal tourné ou auraient dû se passer autrement. J'exagère, je caricature : je le fais pour montrer à quel point il est difficile et délicat de trouver le ton juste pour parler de telles questions.

S'il ne faut procéder ainsi, alors que faut-il faire? Je pense qu'il y a des éléments de réponses pertinents dans la posture descriptive que propose Nathalie

Heinich aux sociologues soucieux d'approcher les phénomènes relevant du monde de l'art. Il s'agit en quelque sorte de prendre un peu de recul pour voir « comment les acteurs donnent sens à leurs actions », et cela « à travers l'observation des comptes rendus qu'ils en produisent⁷⁷ ». Il faut prendre ces discours au sérieux, les écouter et tenter de comprendre la logique selon laquelle se vit de l'intérieur cette expérience — comment sa logique est construite, comment son cadre axiologique se met-il en place, etc. Cette posture, que Heinich qualifie de « descriptive », entraîne en effet « le passage d'une explication (des comportements et des croyances) à une explicitation (des systèmes d'action et de représentation⁷⁸ », dans une perspective qui ne se veut pas, justement, normative. En quelque sorte : ne pas juger, mais montrer comment les choses se construisent dans et par le discours, pour « expliciter » (plutôt qu'« expliquer ») « la cohérence des systèmes de représentation⁷⁹ ». Bref, restituer la cohérence d'une expérience en prenant au sérieux la façon dont ceux qui la vivent la rapportent, c'est de cela d'abord qu'il s'agit dans le contexte qui est le mien.

En ce sens, on passe, pour reprendre cette distinction entre « expliquer » et « expliciter », sur laquelle Nathalie Heinich insiste à la suite de Paul Veyne, d'une épreuve de vérité à une épreuve de cohérence : dans cette perspective, « l'épreuve qui [nous] intéresse [...] n'est plus tant une épreuve de vérité, opposable à l'illusion naïve des acteurs, qu'une épreuve de cohérence, opposable à l'illusion

⁷⁷ Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, op. cit., p. 31.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 33.

savante de la naïveté, voire de l'irrationalité des acteurs⁸⁰ ». C'est là une façon de se dégager de l'impasse méthodologique que j'évoquais plus tôt, et qui n'est pas sans rappeler, à certains égards, l'impasse que la sociologie des œuvres semble avoir dépassé en changeant de posture et en abandonnant la perspective explicative pour opter pour une approche plus descriptive. Heinich en précise bien les enjeux : « Il s'agit alors de déployer des modes de constitution de l'objet comme œuvre, et les modes de formation de sa valeur, en mettant en évidence les points d'appui utilisés par les acteurs : propriétés formelles, personnalité de l'auteur, histoire des formes, environnement⁸¹. » Montrer comment se forme la valeur des « antéfixes », voilà bien ce que j'ai tenté de faire au cours de ce chapitre. Je suis bien conscient que cela nous éloigne de la littérature, en particulier de l'œuvre de Denis Roche, au sujet de laquelle j'étais en train de conclure. Toutefois, cette mise au point méthodologique ne me paraît pas inutile pour mieux poser la question de l'expérience, à laquelle je reviens si souvent. Surtout pour préciser la façon dont il s'agit pour moi de l'aborder : avant tout en prenant au sérieux les discours qui l'évoquent, sous un angle ou l'autre, et en tentant de restituer leur cohérence interne pour en expliciter à la fin la portée.

Pour en revenir enfin à Denis Roche, je parlais d'une solitude souveraine. Le mot « souveraineté » apparaît aussi chez Prigent. Différemment, certes, mais voici ce qu'il dit pour finir sur l'entreprise « démonstrative » de l'auteur des *Dépôts de savoir & de technique* : « La souveraineté de cette littérature toujours

⁸⁰ *Ibid.*, p. 34-35.

au bord de la mutité et du renoncement vient de ce qu'elle se porte toujours et comme spontanément au point d'incandescence des impasses de la littérature, à son point d'affrontement au tragique⁸². » Incandescence et affrontement, impasse et tragique... Le « point » indiqué par Prigent dit l'intensité d'une expérience qui est une expérience des limites. Le tragique renvoie à la violence, au dramatique — dans tous les sens du terme, de l'émotion vive à la forme théâtrale : le spectacle de l'écriture en acte, que semble avoir cherché Denis Roche, embrasse cette polysémie. On n'a qu'à relire l'étonnante mise en scène dans la préface de *Notre antéfixe* pour se rappeler quelle dramaturgie du corps est à l'œuvre ici :

observez comme, face à l'Hermès lourdement posée devant moi, les bras demi-fléchis, le dos très peu arrondi, les cuisses bien détendues sous la table, le corps en fait dans une position de déperdition musculaire minimum, tout l'effort est porté dans les extrémités offensives, dans la liaison que celles-ci — les avant-bras et les mains — entretiennent avec les touches du clavier, comme au piano, avec plus de violence toutefois à cause de la dureté des pièces d'acier qu'on déclenche vers le papier, toute cette force étant conjuguée avec une certaine visée que l'esprit opère en même temps sur la feuille qui se déroule, pour voir s'il ne fait pas d'erreur, et sur l'affolant matériau d'écritures variées dans lequel, comme au laser, il découpe de fines lamelles de même longueur, avant de les transplanter sur le papier qui tourne au ralenti dans la machine. *Quelle charge!*, pour peu qu'on veuille bien prendre conscience qu'elle est toujours là, remontée au maximum, et pas prête, je vous prie de le croire, de tomber en quenouille, d'accepter qu'une défaite puisse avoir lieu sans qu'aussitôt après elle se retrouve, *je me retrouve*, remonté et tendu comme un câble, au bord de se rompre, au bord que je me casse moi-même⁸³.

Toute une scénographie au cœur de laquelle c'est le corps qui opère (sur) la mécanique...

Mais le tragique, précise le TLF, évoque aussi une situation conflictuelle

⁸¹ *Ibid.*, p. 37.

⁸² Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 171.

⁸³ Denis Roche, *Dépôts de savoir & de technique*, *op. cit.*, p. 111-112.

dans laquelle une personne « est prise comme dans un piège dont elle ne peut s'échapper ». Retour au piège, par hasard ou par accident, qu'il me faut ramener à la fameuse « vérité en littérature », dont j'ai déjà beaucoup parlé. Je rappelle la ligne 99 de l'antéfixe intitulé « Je vous dois la vérité en littérature & je vous la dirai », qui est composée de la phrase suivante, de la photographie Diane Arbus : « I am creeping forward on my belly like they do in war movies. » En français, cela donne quelque chose comme : « Je rampe en avant sur le ventre comme ils font dans les films de guerre. » L'imaginaire tragique de la guerre, mais pas tout à fait la guerre : le cinéma, la représentation, le spectacle du corps en images. Dans les « Notes & commentaires », Roche précise aussitôt : « Moi aussi, nous deux, Françoise et moi aussi, et tout ça évidemment, vous n'aviez pas compris. Voyez la suite, je vous l'avais promise la vérité, non? La vérité en littérature. En tout cas c'est la mienne⁸⁴. » La vérité en littérature, la sienne en tout cas, elle a ceci de tragique qu'elle est mise en scène comme un affrontement, comme un piège dont il faut coûte que coûte s'échapper. Je tente de restituer, comme dit Heinich, sa logique interne. Il y a cette solitude-là, du soldat qui rampe, la tête baissée (pour éviter les balles et les éclats d'obus?), comme s'il cherchait à s'infiltrer ou à s'évader — tantôt s'enfonçant plus profondément (pour reprendre, en le paraphrasant, le mot de la fin du *Mécri*t), tantôt s'arrêtant tout net, s'en allant ailleurs (comme les derniers mots des *Dépôts de savoir & de technique* peuvent le donner à lire).

⁸⁴ *Ibid.*, p. 231.

La vérité en littérature, enfin, c'est qu'il faut envisager l'œuvre de Denis Roche, comme bien d'autres d'ailleurs, comme dispositif performatif et comme forme de vie. Tout tient dans cette phrase de la fin : « je n'ai à dire que ma violente action d'écrire⁸⁵ ». Elle vient d'un texte sur Francis Ponge d'abord paru dans *TXT*, la revue animée par Christian Prigent et quelques autres; elle a été reprise dans *Le Mécrit* en 1972. « Je n'ai à dire que ma violente action d'écrire » : l'exigence tragique, la verve belliqueuse, l'intransitivité du dispositif... Voilà le point d'incandescence, le point d'affrontement.

⁸⁵ Denis Roche, *Le Mécrit*, dans *La poésie est inadmissible*, *op. cit.*, p. 584.

Chapitre 4

La page, le lac et le carnaval :

Anne-Marie Albiach, Jean-Marie Gleize et Christian Prigent

« La voix de celui qui fait face à la page est isolée; à l'intérieur du corps c'est encore l'interrogation, et ce qui préexiste ou suit l'écriture encore la menace dans un certain leurre : ce décalage de l'écriture à l'écriture à travers le corps. »

Anne-Marie Albiach, *Anawratha*

4.1. La voix isolée d'Anne-Marie Albiach

La situation d'Anne-Marie Albiach est aussi bien singulière dans le champ poétique français : voilà une figure dont l'influence est sans doute inversement proportionnelle à sa présence éditoriale. Il s'agit d'une écrivaine qui a publié assez peu de livres, et qui n'a jamais été au cœur des polémiques comme a pu l'être, par exemple Denis Roche avec le groupe Tel Quel dans les années soixante et soixante-dix. Elle a publié en fait principalement trois livres : *État* en 1971 au Mercure de France (avec l'italique seulement sur le « É » initial, a-t-elle souvent rappelé); en 1984, elle a fait paraître *Mezza Voce* aux éditions Flammarion, et en 2004, vingt ans plus tard, Flammarion a aussi publié son dernier livre, intitulé *Figurations de l'image* — son œuvre complète a été rassemblée en 2014 dans un volume intitulé *Cinq le Chœur*, paru le même éditeur. Trois livres importants, donc, mais la plupart des publications d'Albiach ont été faites en revue, c'est-à-dire de manière dispersée, et souvent sur commande. *État*, son premier grand livre, est un livre construit d'un bloc, et il a été pensé de manière très

architecturale, mais les deux suivants — *Mezza Voce* et *Figurations de l'image* — sont en fait des recueils : deux livres qui rassemblent sous une même couverture des textes qui d'abord parus en revue — et surtout, ce sont presque tous des textes qui lui ont été commandés. Elle est souvent revenue là-dessus dans des entretiens, en disant qu'elle a écrit la plupart des textes après *État* parce que quelqu'un l'a approchée, quelqu'un qui était intéressé par son travail et qui lui a demandé de collaborer à telle revue ou à tel collectif¹. Alors même qu'elle avait assez peu publié, son travail, malgré sa singularité, malgré les difficultés qu'il implique, a été remarqué, et a mené à des invitations continues. C'est un détail plutôt anecdotique, mais je le signale parce qu'il me semble bien illustrer, si je puis dire, la délicatesse d'Anne-Marie Albiach. Je veux dire : on ne se trouve pas ici devant une voix tonitruante, qui cherche à parler plus fort que les autres. On est ici devant une voix qui a accepté de continuer à la condition qu'on l'écoute — car c'est aussi cela, la logique de la commande et de l'invitation : un encouragement, une façon de soutenir le travail d'un écrivain en lui donnant une tribune, en lui permettant d'être entendu. Et cette écoute préliminaire semble avoir été nécessaire pour que se déploie le travail d'Albiach.

Par rapport à la configuration du champ poétique, la position d'Anne-Marie Albiach n'a pas grand-chose à voir avec celle, plus dominante, de Denis Roche. Elle n'a pas occupé une position de pouvoir. Et son héritage n'est pas le

¹ Dans les entretiens avec Jean Daive, par exemple : « Je travaille beaucoup sur commande. Et il se trouve que pour écrire *Travail vertical et blanc* j'avais une commande. [...] » (Jean Daive et Anne-Marie Albiach, « Un discursif, l'espace » [1978], dans Jean Daive, *Anne-Marie Albiach : l'exact réel*, Marseille : Éric Pesty Éditeur, 2006, p. 52.)

même non plus. Pourtant, il m'apparaît important de parler de cette œuvre pour les questions qui m'occupent, car même si son influence est plus souterraine, elle me semble tout aussi durable. À sa façon, me semble-t-il, c'est une figure tutélaire qui a eu un impact important sur certaines œuvres qui m'intéressent ici, comme celle, en particulier, de Jean-Marie Gleize — qui lui a consacré un livre, sur lequel je reviendrai dans un instant. Bref, ici, pas d'appartenance avant-gardiste claire à un mouvement bien circonscrit; pas de haine déclarée envers la poésie, non plus. Peut-être, plus subtilement, une volonté de mettre à nu l'étrangeté fondamentale de la poésie. Et la question de la lisibilité de cette œuvre est primordiale.

Avec Denis Roche on traversait à toute vitesse les années soixante : de *Récits complets* en 1963 au *Mécri*t en 1972, qui signe la fin de son œuvre poétique. En ce qui concerne Anne-Marie Albiach, elle a plutôt commencé à écrire vers la fin des années soixante. Elle vivait alors à Londres et semblait très proche de deux poètes : Michel Couturier et Claude Royet-Journoud. C'est avec ce dernier qu'elle a commencé à écrire, comme elle l'a souvent rappelé; et leurs écritures, en fait, se sont avancées au fil du temps de manière très rapprochée, parfois même inextricable. Inextricable dans la mesure où, par exemple, ils reprennent souvent des phrases l'un de l'autre sans le préciser au lecteur, et leurs deux œuvres se sont développées en portant ainsi, de manière très discrète, une sorte de dialogue plus ou moins secret, plus ou moins invisible, et qui est partout dans leurs livres. Et à Londres, à la fin des années soixante, avec Michel Couturier, ils animent tous les trois une revue intitulée *Siècle à mains* (depuis *Une saison en enfer* : « La main à

plume vaut la main à charrue. — Quel siècle à mains²! »), fondée d'abord par Royet-Journoud. En France, à la même époque, ce sont alors *Tel Quel* et *Change* qui dominent la scène littéraire et intellectuelle. Et en poésie, une autre revue importante est *L'Éphémère*, qui rassemble Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, Jacques Dupin et quelques autres. À cet égard, *Siècle à mains*, la revue d'Albiach, Royet-Journoud et Couturier, donne l'impression d'avoir été un peu en retrait du champ poétique et de ses tensions plus ou moins polémiques.

Bref, si on ajoute ici les noms de Jean Daive, d'Emmanuel Hocquard et peut-être celui d'Alain Veinstein, on a là les noms (avec Albiach, Royet-Journoud et Couturier), qu'Emmanuel Hocquard range du côté de ce qu'il a appelé la « modernité négative³ ». Cette modernité négative fait référence à ces écrivains dont la posture se caractérise notamment par un parti-pris littéral, qui cherche à éviter ou à neutraliser les images dans la mesure du possible. Par ailleurs, il s'agit d'écrivains qui n'ont pratiquement pas publié de textes théoriques. La dimension théorique de leur pratique s'incarne directement dans leurs textes littéraires : ils n'ont pas cherché à préciser explicitement les enjeux théoriques de leur travail. Les poètes de la modernité négative, selon Hocquard, cherchent une « poésie sans accent poétique, aussi sèche qu'une biscotte sans beurre⁴ ». Ils ne sont pas lyriques, évidemment : Hocquard dit que « le pathos n'est pas leur affaire⁵ ». En

² Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, dans *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » (édition d'André Guyaux), 2009, p. 247.

³ Voir Emmanuel Hocquard, *La bibliothèque de Trieste*, Éditions Royaumont, 1988. Repris dans *Ma haie*, Paris : P.O.L., 2001, p. 15-31.

⁴ Emmanuel Hocquard, *Ma haie*, *op. cit.*, p. 26.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

s'ouvrant à d'autres champs que la littérature, comme la philosophie du langage ou la linguistique, ils cherchent à donner à voir le travail du langage, à le figurer sur la page, à partir des ressources propres de l'écriture. Voilà sommairement à quoi réfère cette idée de « modernité négative », dont plusieurs des auteurs qui y sont associés ont aussi en commun d'avoir publié dans la maison d'édition artisanale Orange Export Ltd., animée par Hocquard et le peintre Raquel de 1969 à 1986.

4.1.1. UN DRAME SPATIAL

C'est dans ce contexte-là qu'Anne-Marie Albiach développe l'œuvre qui est la sienne, qui est très particulière, et que je tiens pour tout à la fois troublante et magnifique. Comment décrire cette œuvre? Sans doute d'abord par ce qui est le plus évident, par ce qui saute aux yeux : l'espace, la composition de la page. Car l'espace est ici une donnée fondamentale, toute la théâtralisation du poème y participe, l'espace joue une fonction syntaxique qui contribue littéralement au drame qui est à l'œuvre. De ce côté, la référence qui vient aussitôt à l'esprit, bien sûr, est le *Coup de dés* de Mallarmé. J'y reviendrai en entrant dans les textes, mais je souligne une différence importante dans le traitement de l'espace : chez Mallarmé, la composition opère en double page, tandis que chez Albiach, au contraire, le travail de composition se fait individuellement sur chaque page, et l'espace du livre comme double page n'est pas une ressource particulièrement exploitée. À la limite, ici il y a une linéarité plus claire, plus traditionnelle que dans le *Coup de dés* : on va de haut en bas sur chaque page, et il faut penser les

pages mises une à la suite de l'autre de haut en bas, comme si c'était un long rouleau. Mais une autre chose importante tient dans le fait que l'espace — dans ses dimensions géométrique et géographique — représente aussi un thème prédominant de l'écriture d'Albiach; au-delà de la dimension visuelle, il y a une insistance thématique de la question de l'espace ici.

Et l'espace a une fonction souvent très dramatique — la question du théâtre revient aussi souvent chez elle, tout comme chez Mallarmé⁶. Je l'évoque parce qu'il me semble que l'écriture d'Albiach est une écriture assez spontanément dramatique. Dramatique au sens théâtral, certes, mais aussi dans ses thèmes, dans ce qu'elle dit. En relisant ses trois grands livres, j'ai été frappé par l'insistance de la douleur, du champ lexical de la douleur. La douleur, le corps (souvent dans l'optique d'une blessure), mais aussi la question de la mémoire et de la remémoration. Voilà quelques éléments, quelques repères ou quelques thèmes de cette écriture si particulière. Une dernière remarque pour situer cette œuvre serait de signaler qu'elle se tient, me semble-t-il, entre deux extrêmes, comme s'il n'y avait pas ici de demi-mesure. Je veux dire par là que c'est une œuvre qui frappe par sa délicatesse, par sa pudeur, par sa retenue, par sa façon de porter la parole au plus près du silence; c'est une œuvre qu'on dirait d'effacement. Et en même temps il s'agit d'une œuvre qui a une dimension paroxystique très importante : le mot « extrême » revient souvent chez Albiach. Le mot « excès »

⁶ Une autre référence importante, qui revient souvent dans les entretiens, est Shakespeare : « C'est théâtral. Cela vient... et même dans *État* je le mentionne, de Shakespeare, de ma fascination pour Shakespeare, et de Macbeth avec les trois sorcières. » (Jean Daive et Anne-Marie Albiach, « Un discursif, l'espace », *op. cit.*, p. 42.)

aussi — ne serait-ce que dans le beau titre de l'un des textes de *Figurations de l'image*, « *L'EXCÈS* : cette mesure ».

J'anticipe sur la suite de mon propos, où il sera question du travail de Jean-Marie Gleize, parce qu'il a beaucoup écrit sur l'œuvre d'Albiach. C'est l'un de ses grands lecteurs, comme il est aussi l'un des grands lecteurs de Denis Roche. En fait, Gleize, au-delà de son propre travail poétique, a énormément travaillé, comme critique et comme chercheur, à donner une légitimité à ces œuvres assez radicales. En guise de préambule, voici comment il raconte son premier contact avec l'œuvre d'Albiach :

je suis entré dans ces livres comme dans un bain d'eau glacée exactement comme s'ils me permettaient d'oublier la poésie la notion de poésie comme s'ils concernaient immédiatement directement exactement l'évidente obscurité opacité du corps de l'objet du monde du langage des choses de toutes les choses l'évidente opacité infranchissable de tout et directement sans aucun coefficient esthétique ou moral et pour ça évidemment et sans discussion immédiatement réellement comme une pratique de la beauté et de la vérité une pratique morale esthétique et politique je dis bien politique oui et peut-être poétique mais ce mot à quoi tient-il désormais? simplement à ceci : que nous savons bien que beaucoup ne cessent de raconter des histoires de faire des romans de retrouver leur chemin de savoir où ils vont de vouloir ce qu'ils disent alors qu'il ne s'agit que d'avancer ici aveuglément dans la lumière *light and night* à travers le sommeil et tous les écrans d'images jusqu'à la fin et sans jamais s'arrêter jamais et que cela qui n'a pas de nom et qui ne ressemble à rien ils l'appellent poésie c'est un mot c'est le nom qu'ils donnent à la force à la lumière du noir à la naissance de toutes nos armes et au mouvement réglé et déréglé de nos armes et à notre refus de la mort⁷

Au-delà d'Albiach, bien sûr, ce qu'avance ici Gleize est très révélateur de sa conception de la poésie, ses attentes envers la poésie, ou disons sa façon de penser la fin de la poésie, et ce qu'il y a « après » la poésie. L'œuvre d'Albiach, dit-il, lui permet d'oublier la poésie, comme si l'enjeu générique n'existait plus, ou

⁷ Jean-Marie Gleize, *Le théâtre du poème : vers Anne-Marie Albiach*, Paris : Éditions Belin, coll. « L'extrême contemporaine », 1995, p. 15.

n'importait plus : c'est tout simplement « une pratique de la beauté et de la vérité » (et c'est quand même là une formule qui n'est pas banale). Il y a beaucoup de choses à retenir de cette phrase très dense. L'entrée dans ces livres comme dans un bain d'eau glacée : quelque chose qui contraste pour ainsi dire brutalement avec le reste du milieu, qui réveille ou tonifie, qui est étranger à la chaleur (de l'émotion? du lyrisme?) et qui ne connaît que la froideur (de la vérité? de la page?). L'obscurité et l'opacité, comme si on y entrait à l'aveugle, en tâtonnant, comme condamné « directement » et « immédiatement » à l'expérience, sans médiation ou préparation — on ne cherche pas, précise-t-il, à « retrouver [son] chemin » ni à « savoir où [l'on va] » ou à « vouloir ce qu[e l'on dit] ». Au contraire, pour reprendre une autre formule que Gleize emprunte à Royet-Journoud : la pratique d'« un métier d'ignorance ». Et la poésie? Un mot, tout simplement, le nom que « ils » donnent à leurs « armes » et à leur « refus de la mort ».

Un mouvement similaire à ce qu'on retrouvait chez Denis Roche : « Quant à ce qu'ils nomment *poésie*⁸... », écrivait-il à la toute fin du *Mécrit*, comme si la nomination de la chose « poésie » appartenait aux autres, arrivait de l'extérieur, bref, n'était pas leur affaire. Même chose, ici, chez Gleize au sujet d'Albiach : c'est eux, ce « ils », qui appellent cela « poésie », c'est le mot que « ils » ont choisi pour nommer la forme de leur combat. C'est bien là ce que dit Gleize à la fin : les armes et le refus de la mort, une pratique politique et une pratique morale, c'est cela qui

⁸ Denis Roche, *Le Mécrit*, dans *La poésie est inadmissible*, op. cit., p. 589.

compte, peu importe le nom qu'« ils » choisissent de lui donner. J'évoque cela d'abord parce que cet enjeu générique est lié de près à ce que recouvre, pour Gleize, le parti-pris de littéralité. On voit bien l'ambivalence, que je pourrais même ici endosser : je parle de poésie, je ne parle pas (que) de poésie... tant la poésie, même si elle n'est pas précisément mon objet, fait partie prenante du problème que j'essaie de poser, et qui concerne plus généralement les ressources signifiantes des textes poétiques, leur lisibilité et les façons (parfois contradictoires) dont on peut en faire l'expérience comme lecteur. Je l'évoque ensuite parce que, pour Gleize, ce parti-pris littéral qui est notamment le sien, s'est développé en relation avec des œuvres comme celles de Roche et Albiach.

Aux yeux de Gleize, on arrive ici à la limite de la poésie, et tout se passe comme si une partie de ces œuvres, pour lui, ouvrait un espace qui est celui d'après la poésie. Après *État* en 1971, le premier livre d'Albiach, après *Le Mécriv* en 1972, le dernier livre de poésie de Denis Roche, pour Jean-Marie Gleize on se trouve « au-delà du principe de poésie » : il insiste souvent là-dessus, pour lui, ce sont là deux livres qui marquent les limites du territoire et du temps de la poésie. C'est là, certes, une position polémique, dont je prendrai le temps d'explicitier les tenants et aboutissants un peu plus loin. De manière similaire à Denis Roche qui revendique quelque chose qui « sort » de la poésie, Anne-Marie Albiach affirmait en entretien avec Alain Veinstein⁹ se situer hors de la poésie. Ainsi, chacun à leur

⁹ L'entretien radiophonique date de la parution de *Figurations de l'image* en 2004. Je n'ai pas réussi à trouver de référence plus précise sur le site de France Culture, mais depuis 2012 on peut l'entendre sur YouTube à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=adxHSrFnjqo>

manière, ces deux auteurs fondent ou incarnent pour Jean-Marie Gleize une limite par rapport à la poésie. Quant à savoir ce que ces auteurs ont fait après avoir atteint la soi-disant limite de la poésie, je l'ai déjà un peu évoqué. Pour Denis Roche, c'est *Notre antéfixe* et les *Dépôts de savoir & de technique*, par exemple, cette machine rythmique qui voulait rendre compte du « chant général » de son époque. Et pour Anne-Marie Albiach, c'est par exemple *Mezza Voce*, c'est-à-dire, comme le présente Gleize,

la proposition d'un chant physique a-personnel, ou trans-personnel, [un chant] « objectif » si l'on veut, en ce sens qu'il ne met en jeu aucune agitation expressive particulière et spectaculaire : malgré l'insistance à l'extrême vers le cri et l'acuité, [...] « mezza voce » c'est bien la modalisation ou la neutralisation de l'extrême, comme une indication précieuse concernant la partition tout entière : *retenir* la note dans l'acuité¹⁰...

D'une certaine manière, en ce qui concerne Anne-Marie Albiach, cela me semble lié au mode de signification même de ses textes, qui sont composés sous le modèle de partitions.

Elle a souvent insisté là-dessus : la page est une partition, et quand on lit le texte, c'est un peu comme si on s'en faisait l'interprète, comme s'il fallait le jouer pour y comprendre quelque chose. Parce que si on ne la « joue » pas (au sens musical, sinon théâtral du terme), tout se passe comme si on se trouvait devant une partition qui n'était pas activée en quelque sorte. Dans un entretien de 1978 avec Jean Daive, Albiach abordait ces questions de manière explicite :

La fonction de la page est primordiale. En fait elle est un support concret. De par sa limite, sa compacité, elle est un peu comme une page musicale : c'est un peu comme si elle comportait des portées sur lesquelles s'inscriraient des notes. Je vois la... la page comme... la matière du discours. Je pense que le discours

¹⁰ Jean-Marie Gleize, *Le théâtre du poème : vers Anne-Marie Albiach*, op. cit., p. 53.

engendre une scène, ou l'inverse. Et cette scène c'est l'orchestration, qui revient sans cesse, qui est organisée par les pronoms, par les italiques, par les mises entre guillemets, par les rejets des mots, par les blancs. Tout cela constitue le discours et en même temps un discours qui est donné sous forme de mise en scène peut-être... de théâtre¹¹.

Il y a ici un nouage de la partition et du théâtre, comme si le livre devenait le lieu d'une scénographie ou d'une chorégraphie qui bouleverse nos façons de lire habituelles.

Il y a autre chose à signaler dans cette perspective. Cette œuvre est, aux yeux de Jean-Marie Gleize en tout cas, d'une extrême littéralité. Et une des caractéristiques qu'il attribue à la littéralité et dont il dit souvent que l'œuvre d'Albiach l'exemplifie particulièrement, c'est que la « poésie "littérale" *dit ce qu'elle fait et fait ce qu'elle dit*¹² »... Elle est réflexive, donc. Et elle nous mène, prétend Gleize, « au-delà du principe de poésie ». À ce stade, il me faut le dire sans détour : cet « après » de la poésie sans cesse évoqué est pour Gleize précisément ce qui ouvre la voie à la littéralité, au parti-pris dit littéral — la littéralité, en quelque sorte, est le nom que Gleize donne à ce qui vient « après » la poésie. C'est pour cela, bien entendu, qu'il a travaillé à montrer que les œuvres de Roche et Albiach se situent à la limite de la poésie, au point culminant de cette histoire (d'un point de vue téléologique), et au fondement d'une nouvelle, qui est celle d'une sorte de post-poésie, pour reprendre un autre terme que Gleize affectionne particulièrement, et sur lequel j'aurai à revenir.

Une fois ces choses dites, j'aimerais voir comment les éléments que j'ai

¹¹ Jean Daive et Anne-Marie Albiach, « "Le voyage d'hiver" » (1978), *op. cit.*, p. 23-24.

¹² Jean-Marie Gleize, *Le théâtre du poème : vers Anne-Marie Albiach*, *op. cit.*, p. 62.

présentés s'incarnent dans cette écriture. Encore une fois, j'essaierai de montrer concrètement comment l'expérience de lecture peut se mettre en place, c'est-à-dire en portant une attention particulière à ce que l'on peut comprendre du mode de signification du texte en l'approchant. Quelle est sa logique, ou comment fonctionne-t-il? Et, surtout, que faire quand on se trouve devant de tels textes pour ne pas être frappé par le vertige de l'illisible qu'évoquait Barthes? J'ai choisi pour ce faire un texte tiré du recueil *Mezza Voce* intitulé « "H II" *linéaires*¹³ », d'abord paru en 1974 (trois ans après *État*) chez Le Collet de Buffle.

D'emblée, en tout cas, on se trouve devant un titre typographiquement très chargé : il y a des guillemets, un blanc, de l'italique... L'italique, d'abord, comment l'envisager? C'est une question qu'Albiach évoque dans les entretiens avec Jean Daive : « Je crois », dit-elle, « que l'italique intervient ici pour détruire le mot. C'est-à-dire pour lui enlever sa signification première et permettre de multiples significations. Avec l'italique il est impossible de prononcer vraiment le mot, il devient imprononçable¹⁴. » Elle parle ici d'*État*, en particulier, insistant sur le fait que la voix n'a aucun moyen de rendre cet italique appliqué à une seule lettre — elle dit que le mot devient ainsi « imprononçable ». Elle ne dit pas « illisible » mais bien « imprononçable » : c'est le régime d'oralité qui est mis à mal, et non la visualité qui supporte la lecture silencieuse, par exemple (elle précise d'ailleurs juste après : le mot « devient visuel »). Et elle conclut en mettant de l'avant « la

¹³ Anne-Marie Albiach, « "H II" *linéaires* » (1974), dans *Mezza Voce*, Paris : Flammarion, 2002 [1984], p. 61-85. Pour simplifier la lecture, je ferai référence à ce titre par l'abréviation « H II » dans le corps du texte.

¹⁴ Jean Daive et Anne-Marie Albiach, « "Le voyage d'hiver" », *op. cit.*, p. 32.

notion d'échec dans l'écriture, d'échec toujours possible¹⁵ ». Je le signale parce que, qu'il s'agisse d'État ou de « H II », c'est cela qu'Albiach met au premier plan, avant même qu'on ait ouvert le livre : l'idée d'un échec de l'écriture — c'est-à-dire, peut-être aussi, d'un échec de la lecture —, comme si cet échec était fondamental pour l'expérience qui cherche ici à s'ouvrir. Plus concrètement, aussi, l'usage de l'italique partiel dans le titre nous donne un indice qui pointe vers l'usage de l'italique qui est aussi fait dans les textes. Car l'italique est l'une des ressources de cette écriture — tout comme le blanc, le travail de l'espace.

Mais si on revient plus directement à la signification du titre, comment doit-on le lire? Il y a l'adjectif (au pluriel et en italique), « *linéaires* », qui nous indique peut-être que quelque chose ici a rapport aux lignes, voire à la linéarité, c'est-à-dire à la mise à plat d'un certain nombre d'éléments un après l'autre plutôt que tous en même temps. Il reste que convoqué ainsi, avec le pluriel et l'italique, on ne peut trancher et l'indétermination est complète. Qu'est-ce qui est ici qualifié de « linéaire »? À quel substantif renvoie l'adjectif? Vraisemblablement au segment qui précède, c'est-à-dire le « “H II” », qui est entre guillemets comme s'il s'agissait d'une citation, d'un dialogue ou d'une parole rapportée. En tout cas, le statut discursif de ce segment est en quelque sorte placé sur un autre niveau que l'adjectif qui suit. Puis, si on tente de relier les deux morceaux, quelque chose manque pour que la liaison se mette en place de façon à nous permettre de comprendre l'énoncé dans sa globalité. Et si on regarde plus attentivement le

¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

premier segment, comment l'envisager? « "H II" », est-ce la lettre « h » suivi du chiffre « 2 » en romain, ou bien la lettre « h » suivi de deux fois la lettre « i »? On n'a aucun moyen de savoir, à ce stade en tout cas, si le double « i » est convoqué de manière numérique ou littérale. On se trouve dans une ambiguïté complète, ne pouvant même pas trancher quant à savoir si ce sont des chiffres ou des lettres qu'on a sous les yeux — c'est dire à quel point l'indétermination est importante ici.

Puisque la plasticité et la littéralité m'occupent ici, il me semble qu'on pourrait même pousser d'un cran cette ambivalence en essayant de l'approcher sur un plan purement graphique, purement visuel. Si on compare le grand « H » majuscule et les deux grands « I », on remarque une similarité visuelle assez importante : le grand « H » ressemble beaucoup aux deux grands « I » côte à côte. La seule différence qui les sépare est la ligne horizontale du « H », la ligne horizontale qui relie les deux traits verticaux qui seraient, sinon, séparés, comme le sont les deux grands « I ». Je ne sais pas précisément à quoi nous avance cette remarque, mais il est significatif que la différence entre les deux segments, ce soit une ligne, et que le mot suivant, dans le titre, qui est par ailleurs souligné, ce soit justement l'adjectif « linéaires », comme s'il s'agissait d'énoncer (d'épeler?) littéralement la ligne manquante qui sépare le « H » et les « II ». Est-ce ainsi qu'il faut le lire? Peut-être. Peut-être que non. Avec ce que l'on a sous les yeux, impossible de trancher. Que faut-il donc conclure à partir de ce titre étonnant? Je m'étais livré à un exercice similaire à partir des *Récits complets* de Denis Roche, et avant même d'ouvrir le livre, un certain nombre d'éléments semblaient donner des indices quant au mode de signification du texte, et au mode de lecture à

adopter. En revanche, ici, quelque chose achoppe quand on essaie de comprendre le titre; impossible, semble-t-il, d'arriver à une « réponse » très éclairante. Mais cela n'est pas non plus sans nous donner d'indications quant au mode de signification du texte devant lequel on se trouve. Qu'est-ce à dire? L'obscurité du titre devrait d'abord nous amener à comprendre qu'on est d'emblée dans un registre qui relève d'une certaine opacité. D'entrée de jeu, ce qui commence ne se présente pas comme quelque chose de « transparent ». On est au commencement, et pourtant on a l'impression qu'on n'est pas devant quelque chose qui s'ouvre, mais plutôt comme quelque chose qui reste fermé et qu'il faut forcer pour arriver à l'ouvrir un peu.

Il faudrait peut-être aller plus loin et dire que si on est attentif à notre expérience de lecture, on doit déjà arriver à la conclusion qu'on se trouve ici devant un texte qui se situe en quelque sorte au-delà (ou en-deçà?) du principe de compréhension qui détermine souvent l'expérience littéraire. C'est une chose sur laquelle Jean-Marie Gleize insiste souvent : pour lui, l'énoncé poétique ne demande jamais à être « compris ». Chercher à « comprendre », ce serait une mauvaise façon d'appréhender ce qu'on appelle la poésie. Il y revient dans l'essai sur Albiach, qui confirme pour lui très précisément ce fait : « L'énoncé poétique ne demande pas à être compris. On le vérifie, on l'effectue. Il a pour but la vérité pratique¹⁶. » Son but est la vérité pratique, c'est-à-dire l'expérience... À la toute fin du livre, après avoir dit qu'il essayait de « comprendre un à un tous les poèmes de

¹⁶ Jean-Marie Gleize, *Le théâtre du poème : vers Anne-Marie Albiach*, op. cit., p. 22.

la langue française¹⁷ », il précise :

Quand je dis comprendre je ne veux pas dire que je m'imagine que tout ça (les poèmes, les lignes des poèmes, et les mots des lignes un à un avec les blancs et le reste) aurait un sens. Non, ça ne signifie rien. Justement ce que j'appelle comprendre c'est arriver à comprendre comment ça existe, c'est-à-dire comment ça peut ne rien vouloir dire¹⁸.

Le ton change dans les dernières pages, qui sont écrites sous le mode d'une lettre à Anne-Marie Albiach. La perspective est radicale, exagérée sans doute, par défi ou par provocation, qui veut que « ça ne signifie rien », et qui cherche à mettre l'accent sur l'énigme de la simple existence des poèmes, et sur le fait qu'il est possible que ça ne veuille rien dire.

Je n'irai pas jusque-là. Certes, je crois que la question du « vouloir dire » mène à un rapport trop simpliste à la signification des textes poétiques, et qu'il faut voir au-delà de cette intentionnalité dans la façon dont on leur attribue sens et signification. Le fait de « signifier » ne suppose pas forcément un « vouloir dire ». C'est ce que cherchait à indiquer ma remarque sur le fait qu'on doit peut-être envisager, en entrant dans un texte comme « H II », qu'on est au-delà ou en-deçà du principe de compréhension : chercher à « comprendre », au sens commun, ne nous mènera pas bien loin devant un texte comme celui-ci. Mais je crois qu'il dit quelque chose, et qu'on ne peut pas prétendre sérieusement qu'il ne dit rien. Je pense toutefois, et c'est pour cela que j'en parle, qu'il est légitime de ne pas « savoir » ce que « ça veut dire », et que cette absence de savoir ou de certitude fait partie, à différents degrés, de toute expérience sémiotique. Simplement, des

¹⁷ *Ibid.*, p. 106.

¹⁸ *Ibid.*

textes comme ceux d'Anne-Marie Albiach ont tendance, peut-être, ont tendance à déstabiliser certains lecteurs parce que notre ignorance ou notre absence de repères est en quelque sorte exacerbée au point où l'on frôle parfois le vertige ou la panique, pour reprendre les termes de Barthes et de Tarkos quant à la façon dont on peut vivre, bien concrètement, le jugement d'illisibilité.

Je ne sais pas ce que signifie le titre « "H II" *linéaires* », mais un dialogue avec le texte reste possible par-delà cette ignorance, un dialogue qui permet malgré tout de souligner des éléments pertinents quant au mode de signification du texte. On n'a peut-être pas la clef du titre, mais en le décortiquant un peu, en ouvrant le dialogue, on arrive à dire un certain nombre de choses qui nous permettent de comprendre qu'il n'y a peut-être pas de clef, justement, et que si on veut entrer ici il ne faut peut-être pas chercher la clef, il ne faut peut-être pas chercher à lever l'obscurité mais à l'accepter carrément. Après tout, rappelons-nous ce qu'Albiach disait de l'italique dans ses titres : c'est l'échec de l'écriture. Peut-être faut-il en conclure, de manière corollaire, que l'expérience que propose ce texte a aussi à voir avec l'échec de la compréhension, justement. Quelques indices peuvent en tout cas nous le donner à penser avant même d'avoir commencé à lire le texte.

Quand on tourne enfin la page titre pour entrer dans le texte proprement dit, ce qui frappe d'abord est la grande page double, pratiquement blanche à l'exception de quelques mots très simples qui apparaissent dans le haut de la page

de droite : « elle n'ignorait pas¹⁹ ». C'est une formule, là encore, assez énigmatique. Le pronom « elle » est sujet, mais on n'a aucune indication quant à savoir qui est « elle » — on a une sorte de personnage installé, même si le mot « personnage » n'est pas tout à fait adapté à la situation. Il y a un théâtre qui s'ouvre, une scénographie dramatique et les personnages sont comme de purs êtres de langage, « elle » et « il » : ce ne sont pas tout à fait des entités, ils ne semblent pas avoir d'existence sensible, corporelle. Peut-être seulement une existence langagière ou linguistique. Par ailleurs, de manière générale, l'usage des pronoms est assez étonnant chez Albiach : j'y sens une façon de chercher à descendre au plus près de la forme de conscience qui peut s'incarner dans et par le discours. Le « elle », ici, le mot personnage est peut-être trop fort, mais c'est en tout cas le pronom qui va être le protagoniste du drame discursif qui s'ouvre sur cette page.

Bref, « elle n'ignorait pas », qu'est-ce à dire? Une formule négative articulée autour d'un « ne pas »... ce qui est déjà une manière curieuse d'évoquer, au fond, un « positif » : parce que « ne pas ignorer » est une façon négative d'évoquer du savoir (positif). Ce « elle n'ignorait pas » peut être entendu comme « elle savait »; pourtant, ce n'est pas « elle savait » qui figure sur cette page autrement blanche. Sont-ce des formules équivalentes? Sur le plan sémantique, peut-être, dans une certaine mesure. Mais si on prend les énoncés dans leur totalité, si on les envisage sur le plan du discours, c'est-à-dire du langage en

¹⁹ Anne-Marie Albiach, « “H II” linéaires », *op. cit.*, p. 63.

action, elles n'ont pas le même sens. « Elle savait » est une formule positive : il n'y a pas de « ne pas », il n'y a pas non plus référence à la négativité que connote le recours au verbe « ignorer ». C'est là, me semble-t-il, encore une façon de placer la négativité au seuil de l'expérience. Chez Anne-Marie Albiach, l'énonciation tend vers le théâtre; chaque phrase, chaque énoncé, aussi simple et fragmentaire soit-il, est comme porteur d'une scène, d'un événement qui a eu lieu ou qui est en puissance quelque part, et cela participe il me semble à l'extrême tension de l'énoncé. Chaque phrase est porteuse d'une expérience qu'il faut rejouer.

De ce côté, on est assez vite forcé d'admettre que l'expérience qui nous est proposée est lacunaire. Après tout, qu'est-ce que le « elle » n'ignorait pas? Le verbe « ignorer » est transitif, et il manque ici un complément — il manque l'information qui complète le sujet et le verbe. En fait, « elle n'ignorait pas » n'est pas un syntagme à proprement parler, puisque ce n'est pas une unité syntaxique complète. On a un verbe transitif sans complément, donc la phrase est syntaxiquement problématique. Plus précisément, on a ici seulement « elle n'ignorait pas » suivi — ou entouré — d'un grand blanc. Si on fait un pas de plus, il me semble qu'on peut retrouver ici cette idée de fonction syntaxique de l'espace qui n'est pas sans lien avec la plasticité — parce que dans la façon dont fonctionne le dispositif de la page, ici, c'est le blanc de la page, carrément, qui occupe le rôle de complément et qui rétablit donc, d'une certaine manière, la cohérence syntaxique. À partir de là, bien entendu, il reste difficile d'attribuer un sens précis au blanc et de le ramener à un contenu sémantique précis, mais le blanc, spontanément, pourrait incarner ici le vide, un certain hors-sens (dans la mesure

où le blanc est précisément le fond sur lequel peuvent se découper les lettres qui en viennent à former des mots et des phrases) — une certaine distance, aussi.

Ainsi, ce que le « elle » n'ignore pas est-il un grand vide, un grand blanc? Comme si le savoir qu'elle avait était le savoir d'un vide, peut-être le savoir d'une distance, ou encore le savoir d'une certaine nudité. En tout cas, c'est un savoir qui est négatif, c'est-à-dire que le « elle » n'ignore pas quelque chose qui ne peut être comptabilisé de manière positive. Paradoxalement, donc, la formule nous donne à sentir que le savoir qui est en jeu ici est le savoir d'un négatif, comme si c'était, si je puis dire, le savoir d'une certaine ignorance. Il y a un blanc avec lequel on doit travailler, et il me semble que cela aussi nous donne des indications sur le mode de signification du texte. Nous ne sommes pas ici dans un registre qui relèverait de la clarté ou de la transparence, mais peut-être plutôt de l'énigme. Dans le même ordre d'idées, il y a le mot « distance » qui revient très souvent sous la plume d'Albiach. En relisant certains de ses livres, j'ai eu l'impression que le travail du blanc devait aussi être perçu comme une distance creusée entre chaque mot — un peu comme une amplification syntaxique extrême : comme si chaque énoncé était tendu ou distendu jusqu'à ce qu'on voie la distance incommensurable qui sépare chaque mot et qui rend si difficile la gestion du sens.

Chez Albiach, on se trouve devant des textes qui nous forcent à ralentir à l'extrême notre lecture sinon on peut passer complètement à côté de ce qui a lieu. Il faut adhérer au tempo lent des textes si on veut entendre ou sentir un peu la voix qui se construit là. Le titre du recueil, *Mezza Voce*, le dit bien : « mezza voce », c'est-à-dire « à voix basse »... La voix est basse, il faut tendre l'oreille, faire

un effort : devant la présence la plus ténue, la plus délicate, une présence presque immobile, dans la mesure où le mouvement est presque arrêté, comme si le temps était suspendu... En réfléchissant à l'intrication très forte ici des dimensions musicales et des dimensions théâtrales ou dramaturgiques, voire tout simplement plastiques, j'aurais envie de parler d'une voix sculptée — d'une voix qui serait sculptée. De manière similaire avec les « antéfixes » de Denis Roche, où l'on se trouvait dans le registre d'une « sculpture écrite », cette idée d'une sculpture de la voix me semble juste pour rendre compte de la poétique d'Anne-Marie Albiach dans la mesure où son œuvre travaille un espace polyphonique qui est à la fois sonore et plastique.

Par ailleurs, il me semble qu'on se trouve devant une poésie dont le rythme est heurté. À chaque mot ou à chaque quelques mots, on doit faire un arrêt, on doit faire une pause parce qu'on frappe un mur. C'est aussi ce que je veux dire quand je parle d'une distance creusée entre chaque mot. Et c'est quelque chose qui est perceptible même quand il n'y a pas de blanc. Par exemple, ce vers étonnant au milieu d'*État*, qui est comme circulaire mais en même temps c'est un cercle qui ne se referme pas complètement : « l'ombre, existe, n'existe, pas, l'ombre²⁰ ». Même entre le « n'existe » et le « pas », il y a une virgule, et la ponctuation agit ici comme un mur à traverser. Performativement, la virgule force ici chaque fois l'arrêt... et quand on arrête il n'est pas certain qu'on va être en mesure de repartir. Il n'est pas sûr qu'il y aura un nouveau départ, il n'est pas sûr

²⁰ Anne-Marie Albiach, *État*, Paris : Mercure de France, 1988 [1971], p. 96.

qu'on ne restera pas indéfiniment là tant la distance paraît grande, et que la lenteur nous incite à ne pas faire de faux pas.

Il resterait à voir un peu mieux comment tout cela s'incarne dans « H II », au-delà de l'ouverture. Quelques blocs plus loin, un « il » qui surgit, et toute la tension entre le « il » et le « elle » va être questionnée ou mise à l'épreuve à partir de la notion de distance, la notion de césure, et cette notion de césure, justement, est peut-être une piste de lecture pertinente. La césure d'un vers, par exemple, renvoie à sa séparation en deux morceaux : c'est quelque chose qui sépare et qui rassemble tout à la fois. Quelque chose qui permet d'envisager *ensemble* les deux éléments — que ce soit les deux parties d'un vers, ou bien un « il » et un « elle », cela permet de les envisager à la fois sous le mode de l'unité et de la dualité, sous le mode du rassemblement et de la séparation. Et par rapport à cette idée de césure, cette idée de rassemblement et de séparation, on pourrait peut-être regarder de nouveau le titre sous cet angle. Le « H » et les deux grands « II », dont je disais qu'ils étaient très proches visuellement : la seule chose qui les distingue est la petite ligne horizontale. C'est précisément elle qui joue le rôle de césure, qui a la possibilité de transformer la dualité — les deux « I » — en unité, le grand « H ». Voilà probablement un élément qui relève de la surinterprétation, et je ne suis pas certain qu'on puisse pousser cette idée bien loin. Il reste qu'il y a ici une adhésion aux dimensions les plus littérales de l'écriture, c'est-à-dire aux lettres, à la question même de la lettre, qui est faite de traits noirs sur un fond blanc, et il n'est pas impossible que le drame qui traverse le présent texte soit lié de près à la matière même de l'alphabet. Ce n'est pas impossible, même si le

régime d'indétermination dans lequel on se trouve rend difficile la poursuite d'une telle hypothèse.

Je pense que c'est malgré tout le dialogue qui est important : il faut faire confiance à nos hypothèses de lecture, et s'avancer vers les textes en dialoguant, en leur posant des questions, et en écoutant comment tout cela travaille. C'est un travail empirique. Il faut être patient dans la fréquentation des œuvres. Leur lisibilité en dépend. C'est un lent dialogue à travers le temps — on pose des questions aux œuvres, on leur offre nos interrogations et nos inquiétudes, on leur montre aussi notre incompréhension ou notre mutisme. C'est un lent travail d'écoute et de dialogue, et à un moment donné, si tout va bien, si on est assez patient et assez attentif, on sent les œuvres s'ouvrir peu à peu, comme si elles devenaient enfin lisibles. L'avancée dans la vie écrite, c'est bel et bien « métier d'ignorance », comme dit Gleize à la suite de Royet-Journoud.

« le seul moyen est de faire des enquêtes sur l'état réel des situations et le sens des mots, tenir compte des circonstances, de l'épaisseur des choses, de la surface des choses, de la couleur du ciel et de la qualité du bois et »

Jean-Marie Gleize, *Le livre des cabanes*

4.2. Jean-Marie Gleize et la poésie sans (ré)solution

« Un métier d'ignorance », voilà d'ailleurs le titre d'un texte que Jean-Marie Gleize a consacré à l'histoire récente de la poésie française²¹. J'ai déjà eu l'occasion de parler de Jean-Marie Gleize au fil des analyses, mais je souhaite maintenant m'arrêter plus particulièrement sur son œuvre. Je citais plus haut la fin de son essai sur Albiach, où il disait essayer de « comprendre un à un tous les poèmes de la langue française ». Et c'est là, faut-il le préciser, une première chose à comprendre en abordant l'œuvre de Jean-Marie Gleize : une part de son travail relève de la critique et de l'histoire de la poésie. Il a une œuvre de critique abondante, très généreuse. Ce n'est pas pour rien que ses travaux m'ont été si utiles pour avancer dans les questions qui m'occupent ici.

La poésie est gorgée d'histoires. Et Jean-Marie Gleize est, à mes yeux en

²¹ On peut le lire dans le volume intitulé *A noir : poésie et littéralité*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992, p. 91-134.

tout cas, un des critiques qui a le mieux réussi à écouter ces histoires-là et à les raconter à son tour. Au fil du temps, il a écrit à la fois sur Victor Hugo et sur Denis Roche, en passant par de très nombreux textes sur Rimbaud, sur Artaud, sur Tristan Corbière, sur d'autres contemporains aussi — Claude Royet-Journoud et Emmanuel Hocquard, par exemple. Depuis le début des années quatre-vingt, il a souvent pris la parole sur la poésie et sur les poètes, et dans son ensemble ce travail a fini par composer une espèce d'histoire critique de la poésie. Une histoire trouée, bien sûr, mais une histoire très singulière, très personnelle. Car Jean-Marie Gleize fait un usage assez particulier de l'histoire littéraire : il s'agit d'un réservoir de gestes et de figures qu'il convoque de façon souvent orientée vers le contemporain, vers le présent. Des essais comme *Poésie et figuration* (1983) et *A noir* (1992) en témoignent chacun à leur façon. Mais on peut aussi mesurer l'ampleur de son travail dans un recueil comme *Sorties*, paru en 2009, et qui rassemble un certain nombre d'interventions qu'il a faites au fil des ans — pour l'essentiel des communications et des articles. Ce sont tous des textes qui ont été écrits pour des contextes précis et leur rassemblement en un seul volume permet de prendre la mesure de son œuvre critique.

Quand il dit, à la fin du livre sur Albiach, qu'il essaie de « comprendre un à un tous les poèmes de la langue française », c'est bien sûr aussi sa posture critique qui se révèle ainsi. Mais ce rapport à la compréhension, cette conception très particulière de la compréhension, joue de manière analogue un rôle important dans sa pratique de la poésie, qui est une pratique spéculative qui ne cherche jamais à se refermer sur l'objet de son attention. C'est une tentative de

comprendre qui tient plutôt de la contemplation spéculative qu'on peut faire devant quelque chose de mystérieux. Pour lui, la poésie, comme le réel, semble un mystère ou une énigme, et « comprendre » veut aussi dire rendre compte de ce mystère, en témoigner, élucider chaque fois un peu plus l'énigme sans jamais chercher à la court-circuiter mais au contraire en lui étant toujours attentif — sans la nourrir artificiellement non plus sous le mode d'un hermétisme factice par exemple. Il le dit bien à la fin de ce passage : « Ce qui veut dire quelque chose ne m'intéresse pas. » Et quand on lit Gleize, cela est assez curieux en fait comme démarche herméneutique, mais on a l'impression qu'il éclaire des choses, on a l'impression de comprendre plus de choses en finissant, mais on a aussi le sentiment que plus on comprend de choses, plus il y a de choses à comprendre. À la fin, le mystère est intact, et cela me semble très important dans sa pratique de la poésie et sa façon très spéculative d'êtreindre la « réalité rugueuse » (Rimbaud). C'est sans doute pourquoi, d'ailleurs, la question du sens est aussi vertigineuse chez lui. Et une des raisons pour lesquelles l'œuvre critique de Gleize est aussi passionnante tient à la conception de la poésie qui guide ses lectures : elle très riche, mais elle est surtout très tonifiante, très critique. Son approche de la poésie est une prise de parti pour une certaine poésie, pour une certaine façon de lire la poésie qui module assez directement l'histoire qu'il est possible (ou non) de faire de ces écritures.

Pour décrire un peu plus précisément sa poétique, il y a au moins deux mots-clefs qui m'apparaissent fondamentaux. Le premier est celui de « simplification ». Son travail d'écriture veut aller dans le sens d'une

« simplification lyrique » : la recherche d'une atonalité, voire d'une platitude, avec, en perspective, l'invention d'une « prose » aussi prose que possible, comme il le dit souvent, c'est-à-dire aussi peu prosodiée que possible. Il s'agit d'un écrivain qui travaille beaucoup dans le sens d'une a-musicalité, d'une prose simple, « sans rythme et sans rime », comme dit Baudelaire dans sa préface au *Spleen de Paris*²². Mais la question de la simplification ne touche pas que le plan sonore dans la mesure où il s'agit d'une écriture à la recherche de l'ossature des choses, et l'ossature du monde — selon l'expression d'Arthur Adamov à propos d'Antonin Artaud, le seul de son époque à avoir « la force, [en] démasquant toute chair, de retrouver l'ossature effrayante des choses²³ ». Démasquer la chair, retrouver l'ossature des choses, voilà une formule que Gleize a souvent repris pour éclairer sa propre démarche d'écriture et de recherche.

La question de la nudité revient de manière insistante chez lui — *Le principe de nudité intégral*, voilà d'ailleurs le titre d'un livre paru en 1995 (qui fait partie d'un cycle toujours en cours mais pour l'instant composé de sept titres). La nudité qui est à l'œuvre est une volonté de simplification et de clarification. Dans un entretien récent²⁴, pour préciser sa posture, Gleize citait d'ailleurs cette proposition d'Emmanuel Hocquard : « En littérature, la “ligne claire”

²² Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris* (1869), Paris : Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2013, p. 103.

²³ Cité par Gleize dans « La nudité comme appareil », dans *Sorties*, Paris : Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2009, p. 26.

²⁴ Entretien d'Emmanuèle Jawad avec Jean-Marie Gleize, « Création et critique », *Libr-critique* (mai 2016). URL : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/entretien-entretien-avec-jean-marie-gleize-creation-et-critique-1-par-emmanuele-jawad/> (consulté le 6 août 2016).

correspondra au texte immédiatement lisible, à la syntaxe simple, aux mots et aux tournures déjà investis d'une signification familière. Bref, une technique minimale de représentation qui donne l'impression de la transparence et propose une lecture irrécusable²⁵. » La recherche d'une ligne claire veut atténuer les artifices de la représentation; c'est une recherche d'objectivité qui se répercute dans le style mais aussi dans les thèmes de ses textes. Par exemple en comparaison d'Anne-Marie Albiach, les textes de Gleize semblent plus faciles à lire : ils apparaissent comme faussement simples, très lisibles, très lisses. Mais en même temps derrière cette facilité, il y a une autre forme de difficulté qui apparaît — comme si cette question de la nudité allait de pair avec la question de l'obscurité. Je ne peux démêler tous ces réseaux de sens très complexes ici, mais l'obscurité est à entendre en au moins deux sens : d'une part, littéralement, au sens propre, c'est-à-dire par rapport à la lumière, dans la mesure où l'écriture de Gleize est une écriture qui tend vers le noir, qui réfléchit beaucoup au noir, à l'obscurité. D'autre part, l'obscurité est aussi à entendre au sens figuré, par rapport à la littérature : quand on parle de quelque chose d'obscur, cela renvoie à quelque chose qui n'est pas transparent, qui n'est pas facile à comprendre. Et chez Gleize, la nudité, la recherche de simplicité est aussi paradoxalement recherche d'obscurité. Il semble y avoir un point où le plus simple redevient aussi le plus obscur, le plus complexe. Hocquard souligne aussi cet aspect paradoxal : « Plus le

²⁵ Emmanuel Hocquard, « “La ligne claire” », dans *Un privé à Tanger*, Paris : Seuil, coll. « Points », 2014 [1987], p. 125.

texte est clair », écrit-il, « plus on y sent le poids d'une obscure menace²⁶. » Dans le même entretien, Gleize reprend aussi à son compte cette proposition, qu'il citait déjà en 1992 dans « Un métier d'ignorance²⁷ ».

J'évoquais deux mots-clefs au sujet de la poétique de Gleize. Le deuxième est précisément celui d'« opacité ». D'ailleurs, « Opacité critique²⁸ » est le titre que Gleize a donné à un texte récent, paru dans le volume collectif intitulé « *Toi aussi tu as des armes* », déjà évoqué ici. Simplicité et opacité sont intrinsèquement liées. Il y a un autre élément qui les rassemble ou les fait tenir ensemble, un autre mot, qui est peut-être encore plus important pour décrire la façon qu'a Gleize de penser la poésie et ses modes d'action : celui, voilà, de « littéralité ».

4.2.1. LITTÉRALITÉ ET LYRISME

Jean-Marie Gleize est l'un de ceux qui ont théorisé la notion de « littéralité » avec le plus d'attention — pour ne pas dire avec le plus de passion. Mais la littéralité est une notion qui doit se comprendre en relation avec un autre élément, ou une autre posture, avec laquelle elle s'est trouvée liée, ou plutôt par rapport à laquelle elle s'est positionnée dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix du siècle dernier. Car les années quatre-vingt signent la fin des avant-gardes : les revues

²⁶ *Ibid.*, p. 130.

²⁷ Jean-Marie Gleize, « Un métier d'ignorance », dans *A noir : poésie et littéralité*, *op. cit.*, p. 129.

²⁸ Jean-Marie Gleize, « Opacité critique », dans Collectif, « *Toi aussi tu as des armes* », *op. cit.*, p. 27-44.

Tel Quel et *Change*, notamment, cessent leurs activités en 1982. Et on semble alors vouloir mettre derrière les excès du formalisme et du textualisme : on assiste à ce moment, par exemple, à un retour en force de la question du lyrisme, qui avait pourtant eu bien mauvaise presse pendant un moment. C'est précisément en réaction à la « logolâtrie²⁹ » du textualisme des années *Tel Quel*, en fait, qu'est apparu ce renouveau du lyrisme, ou ce « néo-lyrisme ». Les deux représentants les plus actifs de cette position ceux qui l'ont théorisée avec le plus de rigueur sont sans doute Jean-Michel Maulpoix et Jean-Claude Pinson.

C'est dans la continuité du lyrisme du vingtième siècle français que Maulpoix situe ce regain d'intérêt pour le lyrisme, contestant d'emblée l'usage du préfixe « néo- » pour décrire la situation des années quatre-vingt. Je ne veux pas ici m'étendre longuement sur la question du lyrisme, mais il me faut signaler que Maulpoix défend par exemple l'idée que le lyrisme est à la poésie ce que la métaphysique est à la philosophie, c'est-à-dire « l'inquiétude effervescente de ses sources³⁰ », comme il l'écrit dans *La voix d'Orphée* en 1989. Pour lui, le lyrisme fait partie intégrante de la poésie et il serait absurde de le nier. Cela ne veut toutefois pas dire que Maulpoix valorise une poésie « personnelle » uniquement tournée vers l'émotion. En réaction aux excès du textualisme, il s'agit d'une posture qui n'est pas centrée exclusivement sur le langage, mais qui prône plutôt un retour vers l'expérience humaine qui précède ou prolonge l'acte d'écriture. Et

²⁹ Yves Bonnefoy, « L'analogie suprême », dans *Entretiens sur la poésie*, Paris : Mercure de France, 1990, p. 176.

³⁰ Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*, Paris : José Corti, 1989, p. 211.

c'est, selon Maulpoix, un lyrisme qui se veut « désenchanté » : « la gageure », écrit-il, « est de maintenir le chant dans le désenchantement, ou le sentiment de la merveille en l'absence du merveilleux³¹ ». De son côté, Jean-Claude Pinson parle d'un lyrisme « dégrisé ». C'est un lyrisme, en tout cas, qui cherche à se dégager de la naïveté dont on l'accuse, car c'est d'abord comme une régression qu'il est perçu par plusieurs.

En fait, Maulpoix défend plutôt l'idée d'un lyrisme critique. Il y a chez lui, et chez Pinson par exemple, une tentative de ne pas réduire le lyrisme à la simple expression subjective, à un lyrisme dit « subjectif »... Au-delà de la continuité de la question lyrique dans la poésie française, il s'agit en quelque sorte de retourner en arrière et d'invoquer plutôt, comme l'écrit Pinson, quelque chose comme « le grand lyrisme dionysiaque, dont on sait qu'il se fonde non sur le sujet, mais au contraire sur sa dépossession, sa mise hors circuit à la faveur d'un "état poétique" qui s'apparente à la transe mystique³² ». Il évoque notamment l'exemple de Verlaine, qui a travaillé en vue d'une « poésie lyrique impersonnelle », une poésie où le lyrisme n'était plus « l'effusion d'une intériorité subjective, mais la modulation d'une ambiance où l'individualité du poète se trouve dissoute jusqu'à la perte du sentiment de soi³³ ».

Pour Maulpoix et Pinson, ce qui justifie le lyrisme est le souci qui l'anime de la justesse esthétique et éthique de la voix. Et, bien sûr, cette justesse ne peut

³¹ Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour*, Paris : Mercure de France, 1998, p. 128-129.

³² Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel : Champ Vallon, 1995, p. 214.

³³ *Ibid.*

pas être ramenée à la vieille « sincérité du cœur ». C'est pourquoi par exemple Jean-Claude Pinson parle de « lyrisme post-romantique », en soulignant le fait qu'on ne peut pas continuer à accuser le lyrisme d'être naïf quant à la question de la sincérité et de l'épanchement du cœur. Pour Pinson, au contraire, la question du néo-lyrisme comporte souvent, par exemple, une dimension humoristique par laquelle le poète met à distance ses propres énoncés, par laquelle il se montre critique envers sa propre énonciation. Ici, c'est la voix qui importe plus que le sujet — aux yeux de Pinson, nous ne sommes pas sortis du régime de la « lyre », même si « le sujet effusif romantique semble aujourd'hui philosophiquement et poétiquement “mort³⁴” ». Voilà pourquoi il semble à ces auteurs plus juste de parler de parler d'un « lyrisme critique », toujours dans le régime de la lyre, mais dégagé d'une certaine posture romantique à laquelle il était auparavant associé.

Une fois ces choses dites, il me faut préciser qu'il ne s'agit pas ici de réduire l'articulation lyrisme et littéralité à une vision binaire qui serait trop simpliste pour rendre compte de la réalité des positions des uns et des autres par rapport au langage et à la poésie. Malgré tout, il reste que c'est souvent en relation l'un avec l'autre que les critiques, voire certains théoriciens, ont envisagé le lyrisme et la littéralité. Quant au caractère (supposément) réactionnaire du lyrisme, Pinson l'explicite ainsi :

Depuis que la « révolution poétique moderne » l'a identifié à cette poésie « subjective » que Rimbaud déclarait « horriblement fadasse », c'est non seulement le sujet effusif mais tout lyrisme qui [s'est mis à paraître] suspect. Aux

³⁴ *Ibid.*, p. 238.

faiblesses de l'épanchement romantique la modernité a souvent préféré, non sans raison, les ressources objectives et le sol plus solide de la lettre³⁵.

Un intérêt pour l'objectivité de la lettre, c'est précisément dans ce registre qu'il faut situer le livre important de Gleize intitulé *A noir*. D'emblée, le titre présente cette insistance sur la lettre, sur la littéralité de la lettre — la poésie ramenée à sa dimension de signe noir sur une page, c'est sa dimension la plus objective. Et c'est aussi un clin d'œil à Rimbaud, bien entendu : le « A noir » des « Voyelles », un sonnet de 1871 ou 1872 repris *Une saison en enfer*. J'évoque Rimbaud au passage parce qu'il occupe une place singulière dans cette histoire. Aux yeux de Jean-Marie Gleize, en tout cas, qui revient souvent au poète des *Illuminations* pour construire la légitimité dans et par le passé du parti-pris littéral.

Bref, la poésie dite « littérale », qu'est-ce que c'est? Sans doute d'abord une poésie qui a un rapport très critique à l'image — et quand Gleize parle d'image, il précise bien qu'il ne s'agit « pas seulement de cette famille de figures qu'on nomme métaphores, ou de la comparaison, mais de la question de l'image en général, de la représentation visuelle ou imaginaire, de la possibilité même de la représentation³⁶ ». Même si lui et la plupart des écrivains qu'on peut ranger du côté de la littéralité sont bien conscients du fait que « l'image est dans la langue, [que] la langue fait image(s), [et qu']il n'y a pas de sens "propre", [parce que] le sens est toujours déjà figuré³⁷ ». Voilà pourquoi ils revendiquent, comme dit

³⁵ *Ibid.*, p. 240.

³⁶ Jean-Marie Gleize, *A noir : poésie et littéralité*, op. cit., p. 15.

³⁷ *Ibid.*

Gleize, « le droit à une certaine naïveté³⁸ ». C'est une formule qui apparaît assez tôt dans le livre *A noir* : la revendication d'une certaine naïveté.

En ce sens, Gleize parle beaucoup du surréalisme comme de la « religion de l'analogie ». Il sait bien que c'est impossible d'écrire sans image, mais il cherche une « poésie de l'évitement ou de la neutralisation des images » et c'est précisément cette poésie qu'il dit « vou[loir] pouvoir appeler "littérale"³⁹ ». Tout cela est lié à la question de l'obscurité que j'évoquais plus haut. Pour Gleize, l'obscurité moderne de la poésie est liée avant tout à sa dimension littérale :

Il me semble que s'il y a une obscurité moderne de la poésie, il ne faut pas la chercher ni dans l'étrangeté de ses figures, ni dans la mise en œuvre de procédures hermétiques, surtout pas dans sa complication. Dans sa simplicité au contraire, dans l'extrémisme de sa simplicité, dans ses moments (intenable) où elle parvient au plus près de ce qui est. Les moments où elle est sur le point de toucher. Ses moments de radicale littéralité⁴⁰.

C'est là, bien entendu, le parti-pris esthétique de Gleize — et c'est un parti-pris qui ne va pas sans certains paradoxes, que je tenterai de démêler dans un instant. Pour l'heure, « parvenir au plus près de ce qui est », voilà un élément qui résume, me semble-t-il, l'essentiel du projet de Gleize : parvenir, avec le langage, à même le langage, au plus près de ce qui est. Qu'est-ce à dire? « Ce qui est », voilà précisément ce que Gleize appelle le « réel ». Le réel, c'est « cela, ce qui est ». Il s'agit, par tous les moyens, de toucher le réel, d'atteindre le réel, mais c'est impossible — dans cette perspective — parce que le réel est précisément

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁰ *Ibid.*

« innommable [et] insensé⁴¹ ».

Cette conception de la littéralité, cette conception du réel, elle repose sur une façon bien précise de penser le rapport entre le réel et le langage, entre le réel et le sens. Il y a une formule de Lacan qui résume mieux que toute autre cette posture. Christian Prigent l'évoque souvent⁴². J'y reviendrai à propos de Valère Novarina, mais il faut pour le moment savoir qu'elle laisse simplement entendre que le réel commence là où le sens s'arrête. Et vice versa, bien entendu : le sens commence là où le réel s'arrête. Il y a une frontière, une séparation absolue entre le sens et le réel. Et dans cette optique, le réel est précisément ce qui est hors langage. Il est en quelque sorte absolument imperméable au sens. C'est une posture qui pose le réel comme étant absolument inatteignable, dans la mesure où toute notre expérience du monde est médiatisée par le sens. Et il n'y a pas moyen d'atteindre un « hors-sens », tout comme l'image est toujours-déjà dans la langue, le sens est toujours-déjà figuré, on est toujours déjà dans le sens, quoi qu'on fasse... On est condamné au sens. Et les écrivains de la littéralité, notamment, mais de manière plus générale la plupart des écrivains que je convoque ici, tentent en quelque sorte de court-circuiter cette condamnation au sens. Je veux dire : les écritures qu'on qualifie parfois d'illisibles cherchent à mon avis à prendre le contre-pied d'une certaine condamnation au sens. Elles travaillent de manière acharnée en direction d'une échappée hors du sens, d'une échappée dans l'insensé

⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

⁴² Par exemple, dans *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, Saussines : Cadex, 2004, p. 11; ou encore dans *L'incontenable*, Paris : P.O.L., 2004, p. 10.

et dans l'insignifiant.

Voilà pourquoi l'idiotie — ou une « certaine naïveté » comme dit Gleize — est quelque chose d'aussi important chez eux... Il s'agit par le langage d'essayer de faire l'épreuve d'un « dehors » du langage — par tous les moyens de s'ouvrir à un dehors du langage, à un dehors de la raison. Des livres comme *Le Discours aux animaux* de Valère Novarina témoignent sans détour d'une tentative de prendre le contre-pied de cette condamnation au sens qui caractérise l'expérience humaine. Et, d'une certaine manière, cela est en lien avec la notion de modernité, parce que la modernité est sans doute avant tout le nom d'une crise du sens. C'est peut-être cette crise du sens que les écrivains que j'évoque cherchent à pousser à bout, ou à exténuer jusqu'à la retourner sur elle-même en tentant de court-circuiter la soif de sens de l'homme. Car notre volonté de sens, après tout, est infinie : on cherche constamment à donner du sens à tout, et ces écrivains, d'une certaine manière, tentent de nous mettre en garde contre cet instinct ou ce réflexe. C'est pourquoi leur écriture est tendue vers un territoire qui se veut « hors-sens » et dont le réel est le nom le plus commun. Bref, le réel est une forme d'altérité tout à fait rebelle au logos. En ce sens, il y aurait une proximité entre l'épreuve poétique (tendue vers le réel, vers le hors-sens) et l'expérience mystique (qui est une dissolution extatique du sujet tendue vers la connaissance de l'inconnaissable même, qui est Dieu). Je reviendrai à ces questions, en particulier ce qui a trait à la singularité du réel, en abordant les théories de Clément Rosset.

Pour revenir à l'articulation du lyrisme et de la littéralité et à leurs différences, Jean-Claude Pinson propose une comparaison entre deux figures : le

lac et le fleuve. Selon lui :

On peut en effet, sans absurdité, voir dans l'idée de lac comme un emblème de la littéralité poétique, tandis qu'on pourrait mettre en avant l'idée de fleuve pour illustrer la linéarité cursive de l'écoulement lyrique. Car, si le lac, immobile, paraît ne vouloir connaître d'autre espace que le sien, se suffisant à lui-même, [...] le fleuve, lui, oublie, au fur et à mesure qu'il les dépasse, les contrées [qu'il traverse en s'acheminant vers la mer]⁴³.

En ce sens, le lac peut fournir, selon Pinson, un symbole juste de « l'intransitivité » qui caractérise la posture littérale, tandis que le fleuve « en illustrerait la négation⁴⁴ ». Ce sont là deux figures, incarnées dans deux rapports différents à la matière liquide et informe qu'est l'eau, qui permettent de jeter un éclairage sur ces deux poétiques :

D'un côté celle des partisans [d']un « néo-lyrisme »; de l'autre celle des détracteurs du chant, qu'ils rejettent au nom de la nécessité moderne de déconstruire le sujet tout autant que le sens, en même temps qu'ils condamnent un lyrisme effusif qui a rendu la poésie pour une grande part « inadmissible⁴⁵ ».

Sans vouloir réduire la complexité de la situation à une dichotomie qui simplifierait exagérément les choses, Pinson précise qu'en pratique, tout se passe alors comme s'il y avait là une alternative, un choix à faire qui exclurait par définition l'autre versant : « Nécessairement, le poète devrait choisir : ou bien il opte pour le flux lyrique, au risque de rabattre son chant du côté de la transitivité de la parole ordinaire; ou bien, choisissant l'intransitivité, il fait le pari d'une poésie "d'après" la poésie⁴⁶. »

Après tout, le lac est pour l'essentiel immobile, voire a-temporel dans la

⁴³ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 241.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 241-242.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 242.

mesure où le temps n'a pas un grand impact sur lui : il reste immobile, et l'eau peut rester là sans bouger. C'est une surface plane sur laquelle on peut projeter ce qu'on veut et où les moindres mouvements sont perceptibles. Tandis que le fleuve représente un écoulement continu comme le temps, qui va dans une direction et qui est constamment mouvementé, trop mouvementé parfois pour qu'on puisse même percevoir l'essentiel. C'est pourquoi aussi l'opération de la littéralité consiste souvent dans une mise à plat qui veut refuser à la fois le feu d'artifice de l'image, de la métaphore, pour s'avancer plutôt vers la surface plane et tranquille, où le plus infime fait événement.

4.2.2. LÉMAN, LE MODÈLE DU LAC

Chez Jean-Marie Gleize, la figure du lac occupe en effet une place prépondérante. D'abord, c'est un grand lecteur de Lamartine, et ses analyses du poème « Le lac » (dans *Poésie et figuration* et *A noir*) témoignent de la place fondamentale qu'il lui accorde dans la modernité poétique. D'une certaine manière, cette figure du lac traverse tout à la fois son œuvre critique et son œuvre poétique. À cet égard, ce n'est pas pour rien que le livre intitulé *Léman* semble aussi inaugural dans l'œuvre de Gleize. C'est un livre paru au Seuil en 1990, dans la collection « Fiction & Cie », fondée par Denis Roche, et qui ouvre un cycle composé aujourd'hui de sept titres : *Léman* (1990), *Le principe de nudité intégrale* (1995), *Les chiens noirs de la prose* (1999), *Néon* (2004), *Film à venir* (2007), *Tarnac, un acte préparatoire* (2011) et *Le livre des cabanes* (2015). Je n'aborderai pas tous ces livres, bien entendu; j'évoquerai brièvement *Léman* pour finir de

présenter la question de la littéralité.

Léman, bien sûr, c'est d'abord le nom d'un lac, un lac qui sépare la Suisse et la France. Mais depuis cet espace géographique un réseau de sens complexe se déploie, dont Gleize présente les grands traits en quatrième de couverture :

Léman, c'est ce paysage au centre de l'Europe. Ce lac comme un trou (celui de l'évier, où tout pourrait disparaître) : vous sentez sur votre peau l'humidité de l'air, vous sentez en vous le froid de l'eau, le vent qui vient de l'autre rive. [...] / *Léman*, c'est aussi la surface et la vacuité : rien d'autre que l'endroit où nous sommes. Alors cela devient d'autres lieux, qui sont avec le lac Léman dans un rapport d'équivalence [...]. *Léman* désigne alors l'ensemble de ces réalités formelles, parcouru par des trajets, des lignes qui deviennent celles du récit lui-même aux prises avec l'étrange « nulle part » de la création. Il faut alors inventer la littérature, inventer *Léman*, les mots, le dialogue, le point, la ligne, la surface. Contre les images, le temps, la maladie. Contre la violence invisible. Et mot à mot, de l'un à l'autre, au présent, à l'intime, à l'infime, au moins que rien. / *Léman* est le journal de cette expérience. Vers quelque chose qui serait absolument simple. Ce point est accessible à qui regarde le lac, à tous ceux qui regardent⁴⁷.

On se trouve devant une tentative littéraire qui cherche à épuiser un lieu, qui est un lieu physique et mental. Mais c'est le lac, ici, qui peut épuiser en premier lieu celui qui le contemple ainsi, comme s'il pouvait tout aspirer ou avaler. C'est un lieu de contemplation qui peut se métamorphoser en lieu de disparition. Toute l'ambivalence est là : à la fois « trou » et « surface », profondeur au cœur de laquelle s'enfoncer, et frontalité qui agit comme un mur, voire comme un écran sur lequel projeter mille choses. Léman est un lac mais c'est aussi un mot, un nom qui recouvre peu à peu de multiples réalités. Dans cette façon d'avancer par variations autour du thème du lac et de la littéralité, Pinson voit une influence marquée de Francis Ponge, puisqu'il s'agit justement d'exploiter à la fois les ressources du mot et de la chose. Pinson a recensé avec justesse quelques-unes

⁴⁷ Jean-Marie Gleize, *Léman*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1990, quatrième de couverture.

des variations autour du lac (et du mot) Léman : par exemple, « un développement sur l'étymologie du mot (p. 42)⁴⁸ » et « une incise sur le signifiant du nom propre (Léman / l'aimant, p. 61)⁴⁹ ». À d'autres moments, le lac est comparé au silence (p. 22) et à la page d'un livre (p. 97 et 118). « Plus généralement, le lac nous est proposé comme un emblème de l'intransitivité propre à l'écriture "littérale". Il est en effet le lieu où le fleuve, s'abolissant, est "rendu immobile. Effacé, absolument effacé" (p. 62)⁵⁰. » Et cela est sans parler de la dimension réflexive du livre, où abondent les remarques sur la poésie et la littéralité, que Pinson relève aussi.

Bref, Léman représente beaucoup de choses... C'est la surface mais c'est aussi ce qui apparaît sans cesse, c'est le nom de ce qui a lieu, c'est ce à quoi Gleize obéit — le nom de ce qu'il cherche et le nom de ce qu'il trouve dès lors qu'il cherche à atteindre le réel. Les premières lignes du livre en témoignent explicitement :

Léman coule en moi comme de la lumière. J'écris ces mots le jour de ma naissance. Pour lui, pour celui qui tourne dans sa chambre, dans sa bouche, autour d'un trou : le paysage immense, sans bords. C'est lui qui m'oblige. Je le vois dans chacun de mes gestes. Léman est le nom de ce qui l'absorbe. Il vient dans l'image, se confond avec elle. Plus les mots tournent, plus le temps passe, moins il se distingue de ce paysage que je nomme. Ils se recouvrent, se recourent. Il mourra dans ce lit. Je vois les draps du lac au-dessus de son corps, la lumière du soir, basse, aveuglante. Léman, comme la voix de celui à qui je m'adresse, sa voix de plus en plus lente; elle file de point en point, recule. Je l'écoute. Je lui obéis⁵¹.

Les derniers mots sont essentiels. « Je l'écoute. Je lui obéis. » Il s'agit d'aller au

⁴⁸ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 265.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Jean-Marie Gleize, *Léman*, op. cit., p. 11.

bout d'une fidélité au réel, d'une obéissance et d'une écoute absolue face à l'objet de son attention. C'est sans doute pourquoi il y a quelque chose d'assez pongien à l'œuvre ici : il s'agit de dire le plus littéralement une expérience. Mais cette expérience, et je vais conclure là-dessus pour ce qui est de *Léman*, est fondamentalement aporétique.

Chez Gleize, dans le rapport au réel très particulier qui est le sien, il me semble qu'on est devant une écriture de l'aporie, voire une poétique de l'aporie. Je parle d'aporie parce que chaque geste qui est posé en direction d'un objet — « Léman » par exemple, est ici le nom général donné à l'objet — chaque geste doit en quelque sorte être conscient de l'impossible qui le détermine. Ce n'est pas facile à expliquer ni à comprendre, mais chaque geste vers l'objet s'accompagne paradoxalement d'un retrait ou d'une mise à distance de l'objet. Comme si plus il se rapprochait, plus on avait paradoxalement l'impression que la distance qui le séparait de l'objet était plus grande que jamais. En ce sens, il me semble qu'il n'y a chez Gleize aucune confiance envers le fait que le langage peut arriver à dire ou à toucher le monde. On est ici dans une posture qui considère que chaque fois qu'il y a une approche, chaque fois qu'il y a une avancée vers l'objet, cette avancée s'accompagne d'une conscience toujours plus aiguisée de cette difficulté — ce qui mène à une paradoxale mais constante mise à distance de l'objet qu'il cherche pourtant à atteindre par tous les moyens.

C'est le journal de cette expérience contradictoire qu'on retrouve dans le cycle qui va de *Léman*, en 1990, au *Livre des cabanes*, en 2015. Vingt-cinq ans d'écriture pendant lesquels Gleize est resté fidèle à la formule qu'annonçait déjà la

quatrième de couverture de *Léman* (ce « journal [d'une] expérience »), et qu'il reprend au pluriel à l'été 2016 : « Les sept livres du cycle », redisait-il alors, « sont d'abord des "journaux d'expériences"⁵² ». Des journaux d'expériences, qu'est-ce à dire? Là encore, comme chez Denis Roche, où le poème — ce « chef-d'œuvre d'exactitude » — était envisagé comme un moment circonscrit qui rendait compte d'une aventure de langage (qui était aussi l'aventure d'un sujet), le texte poétique porte les traces d'une expérience singulière qu'il ne cherche jamais à sublimer, mais qu'il endosse au contraire sous le mode d'une refiguration toujours sensible à l'hétérogénéité du réel. Un journal est quelque chose qui relève du document ou du compte rendu : il recueille les traces et les échos d'événements ou de formes de vie. Il sert à la pratique de soi et permet à celui qui s'y adonne de prendre la mesure du temps qui passe (il a une fonction littéralement documentaire). Quant à l'expérience, le mot est d'une riche polysémie. Le plus intéressant est sans doute qu'il renvoie à la fois au fait de développer une certaine connaissance des êtres et des choses (par la pratique, par le contact), de même qu'au résultat de cette acquisition. L'expérience renvoie à la fois au processus et à l'ensemble des connaissances acquises. Il y a donc là une portée épistémologique claire. Dans les sciences dites naturelles, une expérience renvoie aussi à une épreuve destinée à vérifier certaines hypothèses ou à permettre l'observation de différents phénomènes. Journaux d'expériences, donc, veut dire tout cela à la fois : document, compte rendu, outil d'enquête et d'observation, dispositif de mise à

⁵² Entretien d'Emmanuèle Jawad avec Jean-Marie Gleize, « Création et critique », *loc. cit.*

l'épreuve qui doit aider à l'avancée au cœur d'une énigme ou d'une situation...

Sur cet aspect documentaire, Gleize précise que c'est « [u]n peu comme les dossiers de l'art conceptuel, ou encore les documents (écrits, photographiés ou filmés) décrivant et enregistrant les actions de certains body artists (Gina Pane par exemple)⁵³ ». Cette association avec l'art contemporain était explicite dès le début des *Chiens noirs de la prose*, où on pouvait lire sur une page autrement blanche que « Vanessa Beecroft consigne tout ce qu'elle mange depuis 1985 dans un registre intitulé *Despair*⁵⁴ ». Il y aurait là des éléments de posture à signaler, dans la mesure où cette association avec des plasticiens ou à des artistes de la performance relève aussi d'une volonté de s'éloigner de la traditionnelle posture du poète pour se rapprocher d'artistes œuvrant à une autre histoire des formes esthétiques — des formes pour l'essentiel dégagées des enjeux associés aux arts de la représentation. Le journal d'expérience évoqué à différents moments de l'œuvre de Gleize semble en tout cas tout à fait dans le même ordre d'idées que le registre de l'artiste italienne Vanessa Beecroft qu'il mentionne au début du livre de 1999. Il s'agit chaque fois, comme il dit, d'une « action enquêtrice » qui relève d'une forme de « témoignage » où « les gestes et procédures souples et provisoires » rendent compte, ou à tout le moins dialoguent avec « ce qui a eu lieu (faits, circonstances, accidents et incidents)⁵⁵ » et qui est différent à chaque fois.

La plupart des livres de Gleize fonctionnent sous ce mode. Ils sont pour

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Jean-Marie Gleize, *Les chiens noirs de la prose*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1999, p. 12.

⁵⁵ Entretien d'Emmanuèle Jawad avec Jean-Marie Gleize, « Création et critique », *loc. cit.*

l'essentiel hétérogènes, mêlant des éléments d'anecdotes qui relèvent d'un ancrage dans le réel, des éléments d'histoire qui renvoient tantôt à la littérature, tantôt à la politique, à des éléments qui vont plutôt dans le sens d'une scénographie théorico-poétique où celui qui écrit est toujours présent au sein du dispositif. Dans *Léman*, au-delà du lac, il y avait l'anecdote d'un voyage en Chine. Alors que dans *Les chiens noirs de la prose* revient l'histoire d'un corps qui brûle sans relâche et du cœur de Percy Bysshe Shelley retrouvé intact dans les cendres. Plus récemment, *Tarnac, un acte préparatoire*, tournait autour des événements de la commune de Tarnac, où quelques personnes (dont Julien Coupat, un des fondateurs de l'éphémère revue *Tiqqun*) ont été accusées de complot en vue d'actes terroristes. *Le livre des cabanes*, le plus récent titre du cycle, poursuivait plus avant les questions politiques déjà au centre du volume précédent. Ce sont les premiers mots de *Léman* (« Léman coule en moi comme de la lumière. ») que prolongent ou renversent vingt ans plus tard ceux de *Tarnac, un acte préparatoire* : « *Tarnac* coule en moi comme de la poussière⁵⁶. » D'un bout à l'autre, la continuité est claire qui montre bien la cohérence d'un projet d'investigation ou d'enquête qui n'est jamais loin du paradoxe ou de l'aporie. Certes, le lac peut bien « couler », la matière liquide qui le compose permet la métaphore; il en va autrement, toutefois, de la poussière, qui est certes informe mais pas du tout liquide. Faite de particules ou de minuscules débris, la poussière

⁵⁶ Jean-Marie Gleize, *Tarnac, un acte préparatoire*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011, p. 13.

renvoie plutôt à la saleté. Elle renvoie peut-être aussi à l'échec (« mordre la poussière »), voire à la disparition (« être réduit en poussière »). Elle me semble en tout cas liée à la revendication d'opacité qui prévaut dans le reste de l'œuvre de Gleize.

Au-delà du renversement, je cite ces deux formules pour signaler une particularité de l'écriture de Gleize, qui est une écriture traversée — voire hantée, si ce n'est obsédée — par certaines formules qui reviennent sans cesse. On les retrouve au fil de l'œuvre sous des formes identiques ou différentes, d'un livre à l'autre marquant le déplacement et la continuité des préoccupations. Je ne pourrai pas ici montrer cela dans le détail, mais c'en est là en tout cas un exemple à vingt ans d'intervalle. Il s'agit aussi souvent de phrases qui ne sont pas de lui, qui sont répétées et qui permettent de pousser plus loin la réflexion. Par exemple la formule de Denis Roche — « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas. » — revient souvent chez Gleize, chaque fois sous le mode d'un dialogue qui a une portée stratégique. Une autre, qui va tout à fait dans le même sens que la phrase de Roche, est celle-ci : « La poésie n'est pas une solution. » Elle traverse, notamment, *Les chiens noirs de la prose*⁵⁷. Il y en a une autre en particulier qui me semble importante. Elle est très énigmatique dans sa façon d'être critique tout en ayant l'air de faire du surplace. C'est une formule, cette fois, de Michel

⁵⁷ À ma connaissance, c'est Gleize qui est l'auteur de cette phrase, mais je n'en ai pas la certitude. On la retrouve, par exemple, chez Serge Pey : « La poésie n'est pas / une solution / Aucune solution / n'est une poésie » (*La bouche est une oreille qui boit*, Paris : Jean-Michel Place, 2006, p. 102). Mais la parution des *Chiens noirs de la prose* est antérieure de quelques années.

Crozatier⁵⁸, que Gleize a souvent reprise : il s'agit de « remplacer le mot poésie par le mot poésie ». Cette formule est peut-être celle qui résume le mieux le travail de Jean-Marie Gleize — son travail poétique, certes, mais aussi critique, qui est toujours sensible à la notion même de poésie. Après tout, il y a chez lui une interrogation constante sur l'idée de poésie; le mot « poésie » jette son ombre sur à peu près tout ce qu'il a écrit, et c'est sans doute aussi ce qui explique chez lui l'intrication très forte de la réflexion et de la pratique, dans la mesure où ce qu'il avance, ce qu'il dit à propos de la poésie est vrai à la fois pour sa posture de chercheur et pour sa posture d'écrivain.

Et là, il faudrait peut-être plutôt parler de sa posture de « post-poète », si on veut suivre les catégories que Gleize met lui-même de l'avant pour organiser le champ poétique. Il y relève quatre différentes postures, qui sont quatre différents rapports à la poésie : 1) la poésie (ou lapoesie), 2) la repoésie, 3) la néopoésie et 4) la postpoésie. La première catégorie (lapoesie) concerne par exemple les représentants les plus connus de la poésie française contemporaine : Yves Bonnefoy, Jacques Dupin, André du Bouchet, Philippe Jaccottet, etc. Pour ces écrivains, la poésie « se présente, s'avoue, se revendique *comme telle* et est reçue comme telle sans la moindre possibilité de doute⁵⁹ ». L'inscription générique, sur le plan auctorial, se situe d'emblée du côté de la poésie. La deuxième catégorie (la repoésie) concerne certaines propositions qui, au tournant des années quatre-

⁵⁸ Elle se trouve, je crois, dans (*POÈME*) 1 2 3 4 5 6, paru chez Al Dante en 1996.

⁵⁹ Jean-Marie Gleize, « Suite, sorties », dans *Sorties*, *op. cit.*, p. 56.

vingt, se sont développées en réaction aux attaques contre la poésie menées par les avant-gardes. Le renouveau du lyrisme, ou le lyrisme critique, évoqué plus haut, appartiendrait à cette catégorie. La troisième (la néopoésie) concerne ceux qui considèrent que « la poésie est, toujours, la transformation de la poésie, que la spécificité de la poésie réside d'abord, sans doute, dans cette refondation permanente, dans cette redéfinition perpétuelle⁶⁰ ». Catégorie relativement floue vers laquelle Gleize renvoie des poètes aussi différents que Jacques Roubaud, Bernard Heidsieck et Julien Blaine. Quant à la quatrième catégorie (la postpoésie), elle concerne ceux qui pensent leur activité « en dehors » de la sphère de la poésie, et qui œuvrent vers des formes qui excluent toute dimension expressive, voire toute intention esthétique, qui relèvent tantôt du document, tantôt du montage ou du cut-up, par exemple. C'est une catégorie qui va de Denis Roche aux auteurs rassemblés autour des éditions Questions théoriques, notamment. Et c'est là, très clairement, que Jean-Marie Gleize situe les enjeux de son propre travail.

Ses textes critiques, je le souligne pour finir, s'ils étudient tel ou tel phénomène poétique, relèvent à peu près toujours de l'intentionnalité du manifeste. Ils cherchent continuellement à penser une sortie de la poésie. En ce sens, l'ethos visé relèverait donc de cette post-poésie que Gleize évoque souvent. Toutefois, pour reprendre ses propres catégories, il me semble que l'ethos produit relève aussi de la « néopoésie », dans la mesure où malgré tous les recours à une

⁶⁰ *Ibid.*, p. 58.

hypothétique sortie de la poésie qu'on trouve dans l'œuvre de Gleize, on trouve aussi énormément de propositions qui reconduisent aussi une certaine histoire de la poésie, une certaine pratique de la poésie comme poésie, qui travaille dans le sens de sa « refondation permanente », comme il dit. Toute la richesse de sa posture tient sans doute dans cette tension entre maintien et dépassement : une attitude très critique face à la poésie, mais doublée d'une volonté d'en faire ressortir constamment la nécessité et la portée politique.

Voilà pour l'œuvre de Jean-Marie Gleize, qu'il me fallait évoquer au passage, tout comme celle de Christian Prigent (au sujet de laquelle je dirai deux mots à l'instant), pour au moins deux raisons. La première tient à leur place dans le champ et dans l'histoire récente de la poésie française. Ils font en quelque sorte, chacun à leur façon, figure de maillons entre les années soixante, avec *Tel Quel* et *Change*, et les années quatre-vingt-dix, où apparaissent des revues comme *Java* et *Revue de littérature générale*. La seconde raison est liée à la place qu'occupe la question de la lisibilité dans leur réflexion sur la littérature, que j'ai évoquée en première partie.

« Pétrarque disait : “Je ne veux pas que mon lecteur comprenne sans effort ce que je n’ai pas sans effort écrit moi-même.” Sans doute ne faut-il pas voir dans cette phrase une affirmation d’élitisme ésotérique. Bien au contraire : cette phrase nous dit que “poésie” est le nom de la chance donnée à un lecteur, engagé dans la vertigineuse précipitation prosodique ou dans les empâtements de la polysémie, de poser son temps en travers du temps et de prendre momentanément, dans l’épaisseur ralentie du déchiffrement, l’initiative sur le temps. »

Christian Prigent,
À quoi bon encore des poètes?

4.3. Le « vroum-vroum » poétique de Christian Prigent

Pour situer l’œuvre de Christian Prigent, il faut revenir un peu en arrière. L’œuvre de Prigent est contemporaine de celle de Gleize; ils sont à peu près de la même génération (Prigent est né un an avant Gleize). Et Prigent a commencé à publier un peu plus tôt; il arrive à la littérature dans le sillon des événements de mai 1968 et de l’agitation politique et esthétique autour du groupe *Tel Quel*. J’ai déjà insisté là-dessus, mais pour de jeunes écrivains comme eux, à l’époque, *Tel Quel* était très important : le groupe incarnait une certaine mise à mal des institutions, et un souffle de radicalité qui intéressait beaucoup les jeunes écrivains qui ne se reconnaissaient pas dans les formes traditionnelles de la littérature. C’est en suivant cette logique que j’ai décidé, même si l’œuvre de Gleize est un peu plus tardive, de rassembler ces trois auteurs dans un même chapitre autour de cette idée de littéralité, cette volonté de sortir de la poésie et aussi pour la situation par

rapport au lyrisme. De manière similaire, il est aussi logique d'aborder un à la suite de l'autre Prigent et Novarina, parce que leurs œuvres se sont déployées à peu près au même moment et qu'ils ont participé tous deux à une revue d'avant-garde qui a été importante dans le sillon du groupe Tel Quel. C'est une revue qui a été fondée en 1969 par Prigent, Jean-Luc Steinmetz, Alain Duault et Jean-Pierre Verheggen : la revue *TXT*, qui a eu une vie assez longue⁶¹. Par ailleurs, Prigent est l'un des premiers à s'être intéressé à l'œuvre étonnante de Novarina, et ce dernier s'est ensuite mis à publier ses textes dans *TXT* et autour, chez les éditeurs qui les aidaient. Aujourd'hui, les trois noms qui résument ce qui dominait dans la revue *TXT* sont sans doute ceux de Christian Prigent, de Valère Novarina et de Jean-Pierre Verheggen.

On y trouve en tout cas un travail commun sur ce qu'on pourrait appeler le carnavalesque : le renversement des valeurs, la mise en lumière plus ou moins bouffonne de ce qui a trait aux valeurs plus basses, et qui donne à certains de leurs textes un air très rabelaisien. Je vais développer peu à peu cette idée en abordant le travail de Novarina en particulier, mais leurs œuvres témoignent d'une forme très particulière d'idiotie, qui est en somme l'aboutissement d'une critique du rationalisme classique importante dans la modernité. On se trouve

⁶¹ *TXT* est une revue fondée en 1969, à Rennes, par Christian Prigent, Alain Duault, Jean-Luc Steinmetz et Jean-Pierre Verheggen. Elle a connu différentes formes jusqu'à l'arrêt de ses activités en 1993. Pendant un temps, la revue a été rattachée aux éditions Christian Bourgois, avec une collection associée. Voir à ce sujet l'entretien de Prigent avec Nathalie Quintane, réalisé en mars 2008 pour la revue suédoise OEI, disponible en ligne sur le site des éditions P.O.L : <http://www.pol-editeur.com/ouverturepdf.php?file=010-txt-bilans.pdf> (consulté le 15 juillet 2016). On peut aussi consulter les archives de *TXT* à l'adresse suivante : <http://revue-txt.blogspot.ca/>.

devant une féroce critique de l'homme, qui se double d'une tension très importante vers l'animal et vers des formes de langage qui cherchent à déjouer une certaine pétrification du discours humain dans ce qu'il a de plus socialisé.

Chez Prigent, comme chez Novarina et chez Verheggen, il y a un travail intense sur la glossolalie, un travail phonétique sur le langage qui cherche à mettre à mal la vieille prédominance du sens sur le son. Ici, le son, bien sûr, ne s'oppose pas au sens, mais il y a un travail sur le tissu rythmique du texte, sur la dimension sonore qui cherche à se dégager de la notion traditionnelle de sens — et cela va dans le même ordre d'idée que la critique du rationalisme dont je parlais à l'instant : il s'agit de court-circuiter la tête et d'opérer un travail phonétique qui frôle souvent l'illisible. Il y a une résistance très forte, ici, contre la transparence. On est à l'opposé de la « prose en prose » de Gleize, qui refusait le rythme et la musicalité. Surtout, on se trouve devant des écritures qui cherchent sans relâche, et depuis maintenant une quarantaine d'années, à pousser la littérature aux limites du lisible. On est tout à fait dans le registre de ce que Georges Bataille appelait les « grandes irrégularités de langage » (c'est une formule que Prigent convoque d'ailleurs assez souvent). Ce sont des œuvres qui tendent vers l'excès, vers ce que Prigent appelle aussi la « monstruosité stylistique ».

Bref, *TXT* est une revue qui était nourrie par les avancées de *Tel Quel*, mais qui se voulait encore plus radicale. Et c'est dans ce contexte que Prigent publie ses premiers textes, qui étaient violemment expérimentaux, et très peu lisibles. Au fil du temps, si cette violence s'apaise un peu, il conserve toujours cette conviction que la seule littérature qui importe repose sur ce qu'il appelle un « effort au style »

— et cet effort est lié à la question du réel dans la mesure où, pour Prigent, le réel d'une époque n'a que peu à voir avec les formes les plus socialisées de ses discours. Selon lui, l'« effort au style » se trouve dans la poésie en particulier — et quand il parle de poésie, il ne faut pas entendre seulement une question générique : pour Prigent, la poésie « est une sorte de radicalisation de la question de la *littérature*⁶² ». Je le souligne au passage parce que c'est là une définition de la poésie qui convient très bien aux textes que j'ai convoqués dans cette thèse, qui ont à voir avec ce qu'on appelle la poésie, mais qui débordent plus souvent qu'autrement de la stricte catégorie générique. L'« effort au style », la poésie, la littérature (soulignée), il est très clair pour Prigent qu'elle ne se trouve surtout pas dans la très vaste majorité des romans publiés chaque automne par les grands éditeurs. Prigent est un écrivain, là encore, très sensible à la question de l'« inadmissible » formulée par Denis Roche; il est très critique face au milieu littéraire, et son humour plutôt acide ridiculise souvent ce commerce de la littérature qui passe selon lui à côté de l'essentiel. Évidemment, pour lui, selon une vieille tradition romantique (qui est un peu, paradoxalement, la tradition des « poètes maudits », pour reprendre l'expression de Verlaine, dont Prigent est un grand lecteur), la littérature ne se vend pas; elle est invendable parce qu'elle est illisible.

Pour donner un aperçu de l'œuvre de Prigent, on peut la séparer en trois blocs. Il y a d'abord celui qui a trait à son œuvre d'essayiste, avec des essais

⁶² Christian Prigent, *L'incontenable*, Paris : P.O.L, 2004, p. 10.

comme *Ceux qui merdRent* (1991), *Une erreur de la nature* (1996), *Salut les anciens / salut les modernes* (2000) et *L'incontenable* (2004), tous publiés chez P.O.L, comme l'ensemble de l'œuvre de Prigent depuis la fin des années quatre-vingt. On peut découper un deuxième bloc qui regroupe son œuvre en prose, qui n'est pas tout à fait romanesque au sens conventionnel, même s'il s'agit d'un travail de fiction fortement ancré dans une perspective autobiographique. Le premier livre de ce bloc s'intitule *Commencement* (1989). Il y a eu ensuite *Une phrase pour ma mère* (1996), *Grand-mère Quéquette* (2003), *Demain je meurs* (2007), *Les enfances Chino* (2013) et enfin *Les amours Chino* (2016). C'est une somme considérable; elle se caractérise par un travail de fiction — ou d'autofiction — qui se veut aussi peu romanesque que possible par rapport aux catégories du réalisme traditionnel. Là encore, comme dans tous les textes de Prigent, c'est le travail sur le phrasé, le rythme, et ce qu'il appelle la « voix-de-l'écrit » qui importe. Et le troisième bloc est celui de son œuvre proprement poétique, c'est-à-dire ses livres de poèmes, qui sont pour l'essentiel en vers, et très souvent en vers métriques. Par exemple *Écrit au couteau* (1993) — dont le titre est d'ailleurs une métaphore qui résume bien le travail du vers, et le travail sur le tissu sonore que fait Prigent en poésie —, *L'âme* (2000) — avec son beau titre faussement poétique —, *Météo des plages* (2010) et *La vie moderne* (2012).

Ce dernier titre, *La vie moderne*, s'inscrit, bien sûr, dans la filiation du fameux texte de Baudelaire intitulé « Le peintre de la vie moderne ». Cette figure du peintre de la vie moderne renvoie à celui qui sortait enfin dans les rues, qui abandonnait les sujets mythiques pour aborder le quotidien et le transitoire. C'est

tout à fait en ce sens qu'il faut envisager le livre de Prigent, qui touche à toutes sortes de sujets quotidiens, et souvent des sujets plutôt banals — de Facebook à la publicité en passant par le cinéma américain et l'hypersexualisation de la société du spectacle. Bref, il se fait « peintre de la vie moderne » en travaillant à partir des éléments transitoires qui sont liées, pour le meilleur et pour le pire, à notre expérience contemporaine du monde. Aussi, cette volonté de se faire « peintre de la vie moderne » est à entendre comme une volonté de réalisme radical — un réalisme qui, comme chez Denis Roche, veut adhérer au réel dans toute son hétérogénéité.

En fait, toute la conception de la poésie de Prigent est liée à la conception lacanienne du réel que j'évoquais plus haut. Selon Lacan, et Prigent le répète souvent, le sens commence là où le réel s'arrête : le réel est imperméable au sens, il est inatteignable pour le sens, mais tout l'effort de ce que Prigent appelle « poésie » est tendu vers ce réel fondamentalement inatteignable. En ce sens, la formule qu'on trouve au début de *L'incontenable* me semble très importante : « J'appelle *poésie* la symbolisation d'un trou. Ce trou, je le nomme *réel*⁶³. » Le trou, voilà ce qu'il nomme « réel » — c'est-à-dire que le réel ne peut être indiqué que par la négative, que sous le mode d'un manque. Et il tourne alors autour de la fameuse formule de Mallarmé dans « Crise de vers » : la fleur qui est « absente de tout bouquet », Prigent la détourne pour insister sur le fait que le réel est toujours

⁶³ *Ibid.*, p. 17. Et il précise aussitôt : « Réel s'entend ici au sens lacanien : ce qui commence là où le sens s'arrête. »

nécessairement l'« absent de tout bouquin ». Selon cette position plus ou moins lacanienne, le réel est innommable mais exige malgré tout qu'on le nomme, qu'on le symbolise — et relever cette exigence, c'est écrire de la « poésie » : « La poésie tâche à désigner le réel comme trou dans le corps constitué des langues. Elle désigne ce trou en en dessinant emphatiquement les bords. La misère et la gloire de la poésie résident dans le choix qu'elle fait d'esquisser ce dessin paradoxal — lui, et rien d'autre⁶⁴. » C'est une action ou un effort dont Prigent dit souvent qu'elle refait toujours « la démonstration tragique du séparé ». Parce que la langue, dans cette perspective, nous sépare du monde en nous condamnant toutefois à avoir un rapport toujours-déjà médiatisé avec celui-ci — c'est-à-dire que la langue nous en rapproche tout en nous en séparant. C'est un drame perpétuel, qui n'est pas sans lien avec ce que Ferdinand de Saussure appelait l'« arbitraire du signe » : le fait qu'il n'y aurait aucune raison motivée qui lierait un signifiant à un signifié.

Voilà donc de quelle manière il faut envisager le rapport entre poésie et réel selon Prigent. Parce que ce qu'il appelle le « réel » couvre assez large et renvoie, par exemple, au corps. En effet, depuis le tout début de son œuvre, Prigent est un écrivain qui travaille de différentes façons à penser la place du corps dans l'expérience littéraire. Qu'est-ce à dire? D'abord, il s'agit de se mettre à l'écoute des déterminations pulsionnelles qui opèrent la matière sonore de la langue dans l'écriture. Et tout ceci est lié à la question de la voix qu'il y a dans l'écrit, abordée

⁶⁴ *Ibid.*

particulièrement dans un texte intitulé « La voix-de-l'écrit » qui a connu plusieurs publications⁶⁵. La question qui prime, ici, est celle de l'oralité, c'est-à-dire la façon qu'a l'écriture de faire place au corps, mais aussi la façon qu'a le corps de faire place à l'écriture. Parce que l'oralité, ici, va dans les deux sens : il s'agit d'abord de rendre à l'écrit une certaine dimension orale, mais il s'agit aussi de porter dans son corps et dans sa voix cette écriture. Concrètement, Prigent est quelqu'un qui fait beaucoup de mises en lecture de ses textes — et en général il parle plutôt de « performances vocales », au sens où pour lui il ne s'agit pas simplement de redire un texte, mais d'incarner une certaine « monstruosité stylisée » qui lui fait chaque fois faire l'expérience d'une certaine étrangeté.

Quand il lit en public, il dit ressentir « la pression d'une voix étrangère à celle de l'individu qu'[il est]⁶⁶ ». L'étrangeté vient d'une altérité par rapport à la voix qui sert à « l'usage linguistique quotidien » et qui est « une sorte de label d'identité⁶⁷ ». C'est au regard de cette norme que « l'écriture produit toujours quelque chose comme un *monstre* : une force que la langue recèle et dont le travail dit littéraire fait surgir *l'inhumanité*⁶⁸ ». La performance vocale repose sur l'incarnation de cette « *monstruosité stylisée* de la voix⁶⁹ » qui se placerait dans une situation d'écart (par rapport à la voix naturelle) similaire à la façon dont se

⁶⁵ Les premières éditions datent des années quatre-vingt. L'édition qui me sert de référence ici se trouve dans *Réel : point zéro (questions de poétique)*, Berlin : Weidler Buchverlag, 2001, p. 47-57.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

situe l'écriture poétique par rapport à l'usage normal du langage. C'est pour nommer le résultat de cet écart que Prigent propose la notion de « voix-de-l'écrit », pour dire la « trace sonore et rythmique du geste spécifique appelé *écriture*⁷⁰ ». Elle se caractérise précisément par une mise à distance ou une récusation de l'organe vocal personnel; elle tend vers l'anonymat et la monstruosité (« pathétique et comique »), et elle court-circuite tout ce qui relève de la psychologie et de l'émotion. Elle donne lieu à une sorte de phénomène d'amplification et de dégagement. Par la lecture, la performance vocale, il s'agit toujours pour Prigent de donner lieu à cette démonstration du séparé. Il exprime ainsi « l'obstacle de langue, incarné, où douleur, désir et vision sont pressés et noués⁷¹ ». Cette voix-de-l'écrit nous fait ainsi éprouver un malaise : celui « du corps en proie aux signes, l'obstacle des blocs de signifiants noués au travers desquels voix et pensée se frayent un passage⁷² ». Elle est en quelque sorte l'incarnation d'une difficulté qui court-circuite toute illusion de communication transparente. En ce sens, elle n'est pas sans lien avec l'illisible. Il me faut encore préciser que cette « voix-de-l'écrit » n'est pas directement le véhicule du corps... Ce n'est pas un rapport de transparence là non plus, mais un rapport conflictuel : « Elle est l'outrance du corps, son ex-cès, son autre⁷³. » Elle est pure action, une sorte de condensation d'énergie qui fait surgir, écrit enfin Prigent, « le corps du symbolique, c'est-à-dire la déchirure qu'un signe opère naturellement dans la

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 51.

⁷² *Ibid.*, p. 52.

peau lisse des choses⁷⁴ ». Voilà, dans les grandes lignes, ce à quoi renvoie pour lui cette voix-de-l'écrit, si importante dans son travail.

En 2011, il a sorti un livre accompagné d'un CD — l'ensemble, toujours chez P.O.L, s'intitule *Compile* — où on peut voir ce travail en action. On peut le lire et l'entendre lire, seul ou accompagné par la comédienne Vanda Benes, qui a souvent interprété des textes de Prigent au cours des dernières années. Voici quelques lignes de « Comment j'ai écrit certains de mes textes », qui devraient suffire à donner un aperçu du mode de signification de son travail. C'est une scène à deux voix, qui résume assez bien ce que j'ai essayé de dire sur Prigent. Je pense qu'on peut ici prendre le titre au pied de la lettre, et envisager ces quelques pages non pas comme un mode d'emploi, mais en tout cas comme un condensé comique du travail littéraire de Christian Prigent. Tout est là, en condensé : la performance orale, sur CD bien sûr, mais aussi le renversement carnalesque — dans la mesure où c'est un texte qui fonctionne en tandem, il y a d'abord une première formule qui est dite, et Prigent la reprend en la renversant complètement. Et le renversement touche le sens et le sujet, d'abord. Ce qui était une proposition correcte, voire noble, est complètement retourné vers le corps et ses plus bas instincts. Et tout cela se fait en travaillant sur la même charpente phonétique : les deux formules se ressemblent, il y a un travail d'homophonie, mais tout est renversé. Les formules sont détournées à partir du matériau sonore et l'ensemble

⁷³ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 55.

fonctionne un peu sous le mode d'une gigantesque paronomase.

Quelques exemples en miroir :

je ne rencontre plus d'obstacles / je ne rentre au con aucun zob talque!
vraiment, je suis comblé / j'ai l'con plein d'blés, dément!
j'ai terminé brillamment mon stage / j'ai troué trois fois l'bide d'maman dans l'étable!
plus de jours tristes / pluie des trous d'pisse! [...]
succès aux examens / suce-les au sexe, gamin! [...]
je suis plus entouré / j'essuie plus ma raie! [...]
j'ai terminé brillamment mon stage / j'ai fait minette nuitamment dans l'garage⁷⁵!

Le dispositif fonctionne sous le mode du renversement parodique — chaque formule convoquée est détournée, et le détournement passe par un travail sonore qui renvoie le sens vers le bas. Je reviendrai à cet élément en abordant l'œuvre de Novarina, chez qui c'est peut-être encore plus explicite, mais l'œuvre de Prigent est animée par une très féroce critique du sens. Concrètement, cette critique du sens part du principe que pour comprendre quelque chose à ces écritures, il faut attaquer de front la distinction entre sens et non-sens et défaire ou rendre poreuse la frontière qui oppose la plupart du temps sens et non-sens. Et pour sortir de ce régime de lecture, pour comprendre quelque chose à ces écritures, il faut prendre au sérieux la matérialité du langage.

Chez Prigent, il y a un travail très important sur le son, sur l'organisation des consonnes et des voyelles qui se veut aussi matériel que possible dans la mesure où, selon lui, pour comprendre ce qui se passe ici, il faut que le texte nous passe dans le corps, dans la bouche, dans la voix, parce que c'est là l'expérience qui est visée, c'est-à-dire son sens. L'expérience, ici, passe par le corps, et par le

⁷⁵ Christian Prigent, « Comment j'ai écrit certains de mes textes », dans *Compile*, Paris : P.O.L, 2011, p. 81-83.

langage qui nous traverse au moment où on lit ce texte et où on tente de le porter par la voix. Dans *Salut les anciens / Salut les modernes*, Prigent se livre à quelques exercices de lecture d'auteurs anciens et modernes — de Lucrèce à Tarkos en passant par Rimbaud, Verlaine et Mallarmé. Et il avance quelques hypothèses sur la façon dont il faut lire la littérature. Quand il évoque (disons) sa méthode de lecture, il signale que quand il lit, il prend « entre [s]es lèvres une bouchée, [il] suce une vraie concrète sonore bouchée de langue poétique⁷⁶ ». Façon de dire combien la poésie est quelque chose de concret, qui a une matérialité dont on ne peut faire abstraction. J'insistais tantôt sur la place du corps dans l'écriture, mais on voit bien qu'il s'agit aussi de mettre de l'avant le corps dans l'expérience de la lecture. Il faut prendre au sérieux cette méthode de lecture — même sa façon un peu comique de sexualiser l'acte et tout ce qu'il fait jouer de bagage pulsionnel chez le lecteur : il faut prendre ce régime de lecture au sérieux encore plus quand on se trouve devant des textes comme ceux de Prigent, qui exacerbent radicalement une certaine matérialité du langage, et où le tissu sonore et rythmique du texte prend une dimension aussi importante. Il en va de la lisibilité de leurs textes. Il s'agit en quelque sorte d'éprouver la matérialité la plus concrète du langage et des mots, et de faire l'expérience du sens premier du langage — c'est-à-dire d'être attentif à ce qui nous traverse et qui nous dépasse. Voilà un peu de quel régime de lecture il s'agit.

⁷⁶ Christian Prigent, « Salut les anciens », dans *Salut les anciens / Salut les modernes*, Paris : P.O.L, 2000, p. 34.

Chapitre 5

Valère Novarina, écrivain marteau

« Prière d'insérer le drame dans la langue française. Essayer de ne pas se tuer. »

Valère Novarina,
« Le drame dans la langue française »

« Ah descendons tout brouiller dans leur bouche
que chacun ne comprenne plus la bouche de l'autre »

Genèse 11, 7

Quelque chose d'impossible a lieu dans la bouche.

Certains écrivains le disent sans relâche. C'est le cas de Valère Novarina, pour qui la bouche est comme une brèche au cœur de l'homme, un trou sans fond auquel l'écrivain tend l'oreille depuis plus de quarante ans. En fait, dès *L'Atelier volant*, sa première pièce de théâtre, écrite de 1968 à 1970 et mise en scène en 1974 par Jean-Pierre Sarrazac, la bouche apparaît comme l'une des figures centrales de son imaginaire poétique. Écrite au sein d'un climat intellectuel qu'on sent très présent dans la pièce, *L'Atelier volant* a tous les airs d'une farce politique sur le capitalisme et l'esclavage du travail, où la domination par le langage est fondamentale. On peut en effet y suivre les aventures de Madame Bouche et de son mari Monsieur Boucot, deux « grand[s] collectionneur[s] d'employés subordonnés¹ » qui embauchent pour leur atelier une curieuse bande de personnages qui n'ont pour nom qu'une seule lettre chacun (A, B, C, D, E et F).

¹ Valère Novarina, *L'Atelier volant*, dans *Théâtre*, Paris : P.O.L, 1989, p. 10.

L'exploitation est totale que cherchent à désamorcer les pauvres employés que Boucot se réjouit d'avoir si bien dressés. Le travail n'arrête jamais et la grogne se fait bien vite entendre. Le couple patronal s'inquiète et tente de se montrer bienveillant, attentif à leurs besoins :

Chers amis, tente ainsi de les duper Boucot, si je suis parmi vous ce soir ce n'est pas pour vous assommer mais pour avoir avec vous une sorte de libre dialogue à bâtons rompus. Je vais répondre à vos questions en langue française. On a pu remarquer, ces derniers temps, une certaine agitation dans les clapiers. Qu'est-ce qui ne va pas? Dites? Allô, allô, répondez, mes services d'information vous écoutent².

Mais bien vite le dialogue s'avère impossible et la solution au mécontentement devient plus musclée : il faut « les prendre par la parole³ » et contrôler efficacement ce qui se passe dans la bouche des pauvres employés. L'aliénation doit rester complète pour que l'atelier prospère.

De la « lutte des classes », résumera plus tard Novarina, on glisse ainsi à la « lutte des langues⁴ ». Dès le début, le langage s'avère donc l'obsession fondamentale que l'écrivain creusera de livre en livre. Pour la petite histoire, au moment de la mise en scène de la pièce, Novarina se fait expulser des répétitions. Il écrit alors une « Lettre aux acteurs » — une « lettre d'amour blessés⁵ » —, qui se révèle aujourd'hui, près de quarante ans plus tard, très intéressante sur le plan généalogique.

Il s'agissait alors de faire comprendre l'essentiel aux acteurs : l'homme est

² *Ibid.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ Valère Novarina, *L'organe du langage, c'est la main : dialogue avec Marion Chénétier-Alev*, Paris : Argol, coll. « Les singuliers », 2013, p. 54.

⁵ *Ibid.*, p. 55.

un animal à tubes. Les premiers mots sont explicites : « J'écris par les oreilles. Pour les acteurs pneumatiques⁶. » Ce qui compte : les entrées et les sorties. Bouches et anus, donc, et la première chose à savoir pour « jouer » un texte de Novarina, c'est qu'il faut que le texte entre et sorte et passe dans tous les tubes humains. « [L]a distribution des voix, le choix des "personnages" », écrivait-il, est avant tout un « choix d'embouchures⁷. » Et la parole est l'un des noms de ce grand passage du souffle au cœur de l'homme.

La bouche, bien sûr, c'est le bout du tube humain, mais c'est aussi un trou noir où la langue survient parfois comme un miracle — comme une grâce à peu près impossible. Vingt-cinq ans plus tard, dans le très beau livre intitulé *Devant la parole*, qui est un art poétique d'une rare densité, il le dira encore : « Rien de matériel au fond de l'homme, mais sa bouche ouverte, son passage troué. *Pas de contenu*. [L'homme est n]é percé et miroir du sans-fond⁸. » Pour Valère Novarina, la bouche est une sorte de lieu primitif obsédant et dont on ne peut faire abstraction, puisque c'est de là que tout vient : c'est comme, dit-il, « la fosse, l'orifice, l'origine, le trou de la pensée⁹ ». Et ici, la pensée est rythmique, musculaire — et toute la « cure d'idiotie » que l'écrivain fait faire à l'homme depuis quarante ans va en ce sens.

Car en effet, Valère Novarina affirme depuis longtemps qu'il pratique « la

⁶ Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », dans *Le Théâtre des paroles*, Paris : P.O.L, 2007 [1989], p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris : P.O.L, 1999, p. 37.

⁹ *Ibid.*, p. 86.

littérature non comme un exercice intelligent mais comme une cure d'idiotie¹⁰ ». C'est une phrase qu'on retrouve sous une forme ou une autre dans plusieurs de ses textes ou entretiens. À ma connaissance, une des occurrences les plus anciennes¹¹ (que je viens de citer) date de 1980. Un peu plus de dix ans plus tard, on retrouve la même phrase dans *Pendant la matière* (1991), le livre par lequel Novarina inaugure un grand cycle d'essais poétiques parmi lesquels on retrouve *Devant la parole* (1999), *Lumières du corps* (2006), *L'Envers de l'esprit* (2009) ou encore *La Quatrième personne du singulier* (2012). Certes, ce n'est pas la première fois que l'auteur évoque de manière plus réflexive sa pratique, sa posture, et la conception radicale de la littérature qui est la sienne. Mais la parution de *Pendant la matière* au début des années quatre-vingt-dix semble marquer un tournant dans les prises de parole de Novarina.

Sans doute est-ce liée aux résistances qui ont marquées la première réception de son œuvre. Car si la consécration est évidente depuis les années deux mille, où l'on a pu voir ses textes montés sur les plus grandes scènes européennes, les débuts dans les années soixante-dix ont été plutôt difficiles. L'auteur a dû d'abord défendre ses textes, dont l'étrangeté indéniable avait de quoi déstabiliser jusqu'aux lecteurs les plus courageux. Ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié des années quatre-vingt que les choses semblent changer : la parution du *Drame*

¹⁰ Valère Novarina, « Entrée dans le théâtre des oreilles » (1980), dans *Le Théâtre des paroles*, *op. cit.*, p. 105.

¹¹ En fait, on trouve dans « Le drame de la langue française » un bref « Vive la cure d'idiotie! » (p. 80), qui la précède de quelques années. Mais la formule d'« Entrée dans le théâtre des oreilles », à la fois plus détaillée et plus précise, lui donne une portée plus significative pour mon propos.

de la vie en 1984, chez les jeunes Éditions P.O.L alors tout juste fondées par Paul Otchakovsky-Laurens, marque en quelque sorte un tournant dans la réception (comme dans l'écriture) de l'œuvre, qui arrive alors à une certaine maturité. Les premiers textes réflexifs ont ainsi un statut singulier : de la « Lettre aux acteurs », avec sa verve combative, au « Drame dans la langue française » et ses allures de virulent manifeste, leur logique est souvent celle de l'explication et de la défense. En comparaison, tous les textes de réflexion qui suivent semblent plus posés, voire apaisés — en tout cas, moins « furieux ».

De manière générale, on pourrait séparer l'œuvre réflexive de Novarina en deux moments. Pour l'essentiel, on peut suivre le premier déploiement de sa pensée dans les textes rassemblés en 1989 dans le volume intitulé *Le Théâtre des paroles*. Certes, il s'agit là de textes dont les visées sont chaque fois différentes, mais leur statut en quelque sorte « documentaire » justifie leur regroupement. En effet, dans les textes du *Théâtre des paroles*, la portée théorique reste subordonnée à l'expérience du sujet. C'est pourquoi ils ont un statut de « documents » : carnets de notes, témoignages épistolaires, récits d'expériences d'écriture et de lecture, les textes restent fondamentalement liés à une pratique dont il s'agit avant tout de rendre compte. Ils fonctionnent tantôt sous le mode d'un accompagnement à une pratique, tantôt sous le mode d'un retour sur une pratique — et c'est parce qu'elle est tout à la fois pratique du langage et pratique de soi qu'on peut dégager de ces textes-documents un certain nombre d'éléments théoriques touchant en particulier au langage et à la subjectivité.

Ces textes tiennent donc davantage du « récit de création », et leur portée

théorique n'est qu'indirecte. C'est pourquoi je les aborderai comme des « fictions de l'écriture » dont il s'agira en premier lieu d'explicitier la logique. Dans ce contexte, c'est « Le drame de la langue française » qui retiendra particulièrement mon attention dans les pages qui suivent; l'écrivain s'y avance en interrogeant avant tout sur son propre rapport au langage et en dégageant peu à peu les impératifs qui conditionnent son travail, dont il s'agit aussi de défendre la nécessité en justifiant sa portée. Dégager les réseaux de sens qui portent ce texte nous donnera un premier aperçu de la façon singulière dont l'auteur conçoit l'écriture.

Ce n'est que plus tard que les réflexions sur le langage, la matière, l'espace, le temps, prendront un aspect plus directement essayistique. Le deuxième moment de l'œuvre réflexive, inauguré avec *Pendant la matière* en 1991 et poursuivi de livre en livre jusqu'à aujourd'hui, est constitué d'essais dont la portée théorique est explicite. La place accordée à l'expérience y reste fondamentale, mais l'axe de réflexion subit certains déplacements.

5.1. Le « languisme », première fiction de l'écriture

Pratiquer la littérature comme une « cure d'idiotie », c'est l'une des injonctions fondamentales qui guide depuis longtemps le travail de Novarina. On en trouve une mention brève en 1980, qui est développée dix ans plus tard dans *Pendant la matière* :

J'ai toujours pratiqué la littérature non comme un exercice intelligent mais comme une cure d'idiotie. Je m'y livre laborieusement, méthodiquement, quotidiennement, comme à une science d'ignorance : descendre, faire le vide,

chercher à en savoir tous les jours un peu moins que les machines. Beaucoup de gens très intelligents aujourd'hui, très informés, qui éclairent le lecteur, lui disent où il faut aller, où va le progrès, ce qu'il faut penser, où poser les pieds; je me vois plutôt comme celui qui lui bande les yeux, comme un qui a été doué d'ignorance et qui voudrait l'offrir à ceux qui en savent trop [...] ¹².

Cette cure a tous les airs d'un exorcisme : il s'agit de permettre aux êtres et aux choses se de dégager de l'emprise du savoir et de l'intelligence, valeurs par excellence du rationalisme classique dont l'idiotie novarinienne se veut explicitement l'envers. Offrir, jeter, propager ou semer, voilà autant de verbes dont le caractère positif s'accorde mal, à première vue, à la négativité de l'ignorance. Il y a ainsi à l'œuvre chez Novarina un profond mouvement de sape, une manie du renversement qui retourne les figures pour qu'elles s'allient en quelque sorte à leur contraire ¹³.

Cette véritable passion négative prend diverses formes chez Novarina, mais ses implications philosophiques sont particulièrement importantes dès que l'on tente d'explicitier la réflexion ontologico-linguistique qui est la sienne : chaque mot énoncé (ou « jeté », si on veut reprendre une terminologie plus novarinienne) est toujours comme un coup de vide porté dans la matière. La « cure d'idiotie » qui est la pierre de touche de sa pratique littéraire est à entendre de manière similaire. C'est une pratique de l'épuisement menée jusqu'à ce que l'homme ait la tête vide et la raison trouée. L'écrivain raconte ainsi qu'il va au bout de toutes sortes d'épreuves : « crises organisées, dépenses calculées, peinture dans le temps, écriture sans fin; tout ça, toutes ces épreuves, pour m'épuiser, pour me

¹² Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris : P.O.L, 1991, p. 63.

¹³ « L'Union des contraires » est d'ailleurs le nom de sa compagnie de théâtre.

tuer, pour mettre au travail autre chose que moi, pour aller au-delà de mes propres forces, au-delà de mon souffle¹⁴ ». Au bout de quoi tout se passe comme si le sujet s'était retiré et alors « la chose parle toute seule, sans intention¹⁵ ».

Et c'est là peut-être la meilleure description de l'écriture telle qu'elle est envisagée ici : pratiquer la cure d'idiotie jusqu'à ce que la chose parle toute seule¹⁶. À ce sujet, il est assez révélateur que dans les années soixante-dix, plutôt que d'écriture, Novarina parle de pratiquer le « languisme ». C'est une idée qui est développée dans « Le drame dans la langue française », un texte dense qui tient autant du carnet de notes que du manifeste — c'est un journal tenu en 1973-1974 et que l'auteur qualifie de « furieux », à cause de sa virulence, certes, mais peut-être aussi parce que son écriture accompagnait la composition de la pièce *La Lutte des morts*, sans doute le texte de Novarina dans lequel la langue française se trouve le plus violemment défigurée. Le « languisme », voilà donc l'ancêtre de ce qui deviendra la « cure d'idiotie » novarinienne.

Dès cette époque, la volonté est nette de descendre toujours plus près de l'origine du langage et de retrouver, comme il le dira plus tard, « un état surgissant de la langue¹⁷ ». Le mot d'ordre est alors clair : « Verber, ouvrir, réopérer le jour où j'ai appris la parole¹⁸. » C'est au bout de cette « réinvention des

¹⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ En tout cas, c'est ce que donne à penser le fait que ce soit précisément cet extrait de *Pendant la matière* qui accueille ceux qui visitent le site web de l'écrivain, où ces quelques lignes se trouvent comme mises en exergue depuis quelques années déjà.

¹⁷ Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁸ Valère Novarina, « Le drame dans la langue française », dans *Le Théâtre des paroles*, *op. cit.*, p. 42.

langues » par laquelle le sujet rejoue sa première initiation à la parole qu'apparaît le « languisme » : « Vingt-cinq de juille [1973]. [...] Réinvention des langues. Refaire tout le chemin de l'apprentissage de la langue matérielle, réapprendre son languisme¹⁹. » Tout se passe comme si l'écrivain cherchait dès lors à faire en sorte que les transformations linguistiques qu'il met en œuvre n'opèrent pas, en quelque sorte, sur des mots « pré-existants » à leur énonciation, c'est-à-dire comme s'il s'agissait d'éviter de défigurer des mots déjà répertoriés dans les dictionnaires. Au contraire, l'écriture se veut explicitement « ré-invention » : renaissance, par l'énonciation, de mots *d'avance* métamorphosés — *défigurés d'origine*.

Mais l'origine est réversible et touche tant le sujet que le langage : certes, l'homme est à l'origine du langage, mais pour comprendre ce qui est en jeu ici il faut aussi accepter le fait que, d'une certaine manière, le langage est à l'origine de l'homme. En fait, devant la question de l'origine — si fondamentale chez Novarina —, on ne peut pas séparer l'homme et le langage. Dans cette œuvre encore moins qu'ailleurs, sans doute, puisque cette idée, ou cette expérience étrange, qui consiste à essayer d'extraire l'homme du langage y est mise à l'épreuve dès les années soixante-dix. Ainsi, quand il prétend alors écrire « contre les langues maternelles » pour « change[r] les langues dans sa pensée²⁰ », c'est déjà pour l'auteur une façon d'écrire contre l'homme dans le langage, c'est-à-dire

¹⁹ *Ibid.*, p. 46.

²⁰ *Ibid.*, p. 40.

le sujet. Car c'est précisément ce nouage de l'homme et du langage que le « languisme » touche — et c'est aussi pourquoi, d'une certaine manière, la « sortie d'homme » (un des grands thèmes de l'œuvre tardive), s'y trouve déjà en germe.

Concrètement, l'écriture cherche à procéder par court-circuit et dislocations : c'est une écriture se veut « à trous, à qui manque toujours le lieu, le lien d'un terme à l'autre²¹ ». L'objectif est clairement revendiqué : « Faire une fissure dans la langue française²². » La défiguration se veut ainsi de plus en plus vertigineuse, qui cherche à rendre méconnaissable le français de *La Lutte des morts*. L'auteur ne cache pas la violence, voire la cruauté que l'opération comporte, dans la mesure où il s'agit en premier lieu de « [m]ettre le langage en souffrance, au travail²³ ». Cette rhétorique sacrificielle est au cœur de la fiction de l'écriture et de sa volonté de « dramme[r] la matière langage²⁴ » sans retour possible : « On voit porter la langue à un état d'effervescence, d'effervescence, d'inversements et d'effrayance, et de comique jamais atteint. V'là qu'elle explose²⁵! »

Cette attaque contre la langue touche directement l'homme dans la mesure où il s'agit, de travailler à n'« occuper jamais cette place du centre, [qui est celle] de l'hHôMmmme²⁶ ». À plusieurs reprises, des termes liés à la maladie insistent dans ce texte, sans pourtant qu'on puisse vraiment trancher quant à savoir qui

²¹ *Ibid.*, p. 45.

²² *Ibid.*, p. 45-46.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 43.

²⁵ *Ibid.*, p. 49.

²⁶ *Ibid.*, p. 55.

souffre de quoi (ou quoi souffre de qui) : est-ce la langue, qu'il faut libérer de l'humanité qu'elle porte comme un stigmaté? Ou est-ce l'homme, atteint de « languisme », qui reçoit de plein fouet les contrecoups de ce qu'il fait subir à la langue qui est la sienne? Le « languisme », dans le sillon de la « peste » artaudienne, semble tout à la fois mal et remède. Pour rajouter à l'ambiguïté, d'une part l'auteur n'hésite pas à souligner à plusieurs reprises combien « c'est dur », « vraiment très suicidaire » et « véritablement risqué », tandis que d'autre part il ne cesse de dire qu'il faut à tout prix « refuser les soins ».

C'est une crise de langue qui a lieu ici. Car « [q]ui touche la langue touche le fond²⁷ », comme l'écrit Novarina. Et, « au fond » de la langue, c'est l'homme qu'il trouve : « L'homme animau tient sur son langue dans sur son fond. Il danse dans l'ensemble comique. Il supporte de moins en moins tout ce qui le supporte. C'est ça qui va donner son nom à une maladie²⁸. » Et le caractère circulaire de cette « maladie » est précisément lié à la réversibilité de l'homme et du langage par rapport à l'origine : ainsi, quand Novarina signale qu'une fois le fond atteint, l'homme « supporte de moins en moins ce qui le supporte », c'est précisément du langage qu'il est question. C'est la réciprocité du langage et de l'humanité qu'il est amené à constater, dans la mesure où à force de saper les fondements morphologiques et syntaxiques de la langue française, Novarina en vient à la conclusion que c'est le langage qui supporte l'homme (qui supporte en retour le

²⁷ *Ibid.*, p. 52.

²⁸ *Ibid.*

langage). Voilà pourquoi cette « crise de langue » est aussi « crise de l'homme » et « crise du sujet » : c'est, pour Novarina, en quelque sorte l'épreuve, à la fois douloureuse et euphorique, de l'indépassable humanité du langage.

Christine Ramat a raison d'insister sur le fait que « la mise en scène de l'écriture se fait sadienne²⁹ » dans « Le drame dans la langue française ». Il est vrai que c'est texte qui redit sans cesse le besoin de « [m]ettre la langue dans un état de tremblement ». Sans relâche, il faut « [p]olluer la langue, lui donner son traitement. [Car] [p]ersonne ne l'a jamais encore assez touchée³⁰ ». Sadienne, certes, mais sans doute aussi sadique au sens commun, dans la mesure où tortures et fessées apparaissent ici comme les formes les plus nettes d'une attaque explicitement dirigée vers la langue française :

Faire une liste de toutes les tortures possibles à lui infliger. Foutre tout pour m'en finir cette fois. Girer, la travailler comme un corps, éclabousser. Court. Offensif. Décharge, dans la langue [...], jouir de la langue à terre, souillée [...]. Toujours ce corps le réouvrir, réopérer et le frapper dans les machines, le cul froid [...]³¹.

Ou encore : « Sape, sapage, saccage de la syntaxe : le vieil syntherie-phançouaise, lui singer l'cul, lui tordre son col³²! » Les « embouchures », pour reprendre le vocabulaire de la « Lettre aux acteurs », restent ici une obsession. Ainsi, à l'été 1973, Novarina en vient-il à conclure au sujet de son travail qu'il s'agit de « chier une langue nouvelle pour ensuite la couteler³³ ». Quelques lignes plus loin il précise : « Par *chiée* je veux dire que c'est quelque chose qui tombe du corps, que

²⁹ Christine Ramat, *Valère Novarina : la comédie du verbe*, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009, p. 94.

³⁰ Valère Novarina, « Le drame dans la langue française », *op. cit.*, p. 60.

³¹ *Ibid.*, p. 66-67.

³² *Ibid.*, p. 52-53.

c'est tout le rejeté, l'inutilisé, la matière brute inanimée qui chute, le bateau brut inanimé qui chut³⁴. » Plutôt qu'un travail sur l'oralité du langage, la fiction de l'écriture qui à l'œuvre ici procède d'un renversement carnavalesque qui se représente en quelque sorte comme un travail sur l'« analité » du langage. Ainsi, l'obsession des « tubes » qui caractérise cette écriture prend ici une dimension expressément scatologique : au lieu d'émaner de la bouche, la parole est représentée comme relevant de la production excrémentielle généralement associée à l'orifice anal : « Le premier plaisir a été de couler, souillir sa page, le second est de l'interrompre et la spincter fermement. C'est plus la machine à raconter la suite, c'est la machine à interrompre la fuite, c'est elle qui sphincte [...]»³⁵. »

Dans l'« Entrée du théâtre des oreilles », Novarina signale bien la volonté qui était la sienne avec *La Lutte des morts* que « rien tourne plus rond dans la perception » et d'en arriver à ce que soit « l'anus qui parle, [et] la bouche qui se tai[se] »³⁶. Son écriture sera toujours écriture du corps, mais il faut avouer que ses représentations ne seront plus jamais aussi scabreuses. Mais je reviens au « languisme », car la fiction de l'écriture que développe alors Novarina est supportée par la mise en place d'une « méthode » qui, même si elle prendra diverses formes au fil du temps, restera fondamentale dans le déploiement de l'œuvre ultérieure. Car pour « écrire » au sens où l'entendait alors l'auteur,

³³ *Ibid.*, p. 49.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p.

³⁶ Valère Novarina, « Entrée dans le théâtre des oreilles », *op. cit.*, p. 110.

l'essentiel est de savoir « établi[r] dans la langue son camp³⁷ ». Ensuite : rien à faire. Il est explicite à ce sujet :

Rien à *faire*, sauf faire très attention à quelles plumes, quels papiers, à quelles heures, quand, comment et où. On ne fait rien d'autre que mettre la langue en position, la mettre au lieu et en posture. C'est la langue qui se produit elle-même, qui se reproduit. On n'écrit pas, on donne le lieu et l'heure où la langue se reproduit. C'est le languisme³⁸.

Il s'agit avant tout de court-circuiter la tête. C'est cela, d'abord, le « languisme » : se mettre dans un état d'écoute absolu pour enregistrer un dialogue entre la langue et notre corps premier, celui qui se rapproche de ce que Giorgio Agamben appelle « Genius » quand il cherche à penser ce qu'il y a d'« impersonnel » et de « préindividuel » en l'homme. Genius est précisément ce qui empêche l'homme, écrit Agamben, de se « refermer sur une identité substantielle³⁹ ».

C'est de cela qu'il s'agit, chez Novarina, pour qui je parlerais volontiers d'une poïétique et d'une poétique du « sans sujet » : il s'agit chaque fois de s'en remettre à ce qui échappe au Moi, de descendre de l'homme en allant au plus près de l'animal, au plus près de l'indistinct pour éprouver, comme il le dira plus tard, que « l'homme est sujet d'un manque » et « qu'être homme, c'est aussi avoir en soi l'absence d'homme⁴⁰ ». Pour ce faire, il faut aller en-deçà de tout principe d'individuation ou de socialisation et faire en sorte que parle quelque chose, si je puis dire, d'anté-individuel et d'anté-social.

La pratique du « languisme » repose donc sur une « défaite de soi » qui

³⁷ Valère Novarina, « Le drame dans la langue française », *op. cit.*, p. 66-67.

³⁸ *Ibid.*, p. 62.

³⁹ Giorgio Agamben, « Genius », dans *Profanations*, Paris : Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2006, p. 10

ressemble, à bien des égards, à cet abandon au Genius qui intéresse Agamben :

Vivre avec Genius signifie [...] vivre dans l'intimité avec une zone de non-connaissance. [...] [C']est une pratique mystique quotidienne, lors de laquelle le Moi, dans une sorte d'ésotérisme spécial et joyeux, assiste, le sourire aux lèvres, à sa propre débâcle, et qu'il s'agisse de digestion de nourriture ou de l'illumination de l'esprit, témoigne incrédule de son propre évanouissement. *Genius est notre vie même en tant qu'elle ne nous appartient pas*⁴¹.

C'est précisément les échos d'un tel « témoignage incrédule » qu'on trouve dans

« Le drame dans la langue française » :

On voit, devant, le moment où on ne contrôle même plus la formation des lettres, où ça ne dicte plus des phrases de mots, mais plus que le mouvement des électrocardiaux des plumes qui graffent. [...] Ce dix-neuf d'août, on j'arrive presque à écrire qu'à la main, par agitation de la main, sans entendre du tout avec le cerveau et avec le cerveau tout à fait pas là⁴².

On pourrait multiplier les exemples d'un tel sacrifice de soi, qui est cherché pour que « la langue se reproduise », comme il dit. Il s'agit de mettre à mal « la prétention du Moi à se suffire à soi seul⁴³ » et de prendre le contre-pied d'une conception monadique du sujet, où ce dernier serait replié sur lui-même. Ici, le sujet est troué, comme vidé de sa substance et ouvert à tous les vents — sans arrêt traversé par ce qui lui est le plus « impersonnel ». C'est en ce sens que Novarina peut noter, à la fin juillet 1974, au sujet de l'avancement de *La Lutte des morts* : « Pages treize-quinze écrites presque en dormant⁴⁴. »

Aucune certitude, aucun savoir, aucune prétention à une quelconque maîtrise technique — plutôt le contraire ou l'envers d'une intention : la volonté de

⁴⁰ Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 86-87.

⁴¹ Giorgio Agamben, « Genius », *op. cit.*, p. 12; je souligne.

⁴² Valère Novarina, « Le drame dans la langue française », *op. cit.*, p. 54.

⁴³ Giorgio Agamben, « Genius », *op. cit.*, p. 11

⁴⁴ Valère Novarina, « Le drame dans la langue française », *op. cit.*, p. 68.

se faire terrasser par la langue et par ce qui dépasse le soi-disant « sujet de l'écriture ». Il s'agirait donc en quelque sorte de s'affranchir de l'identité humaine, de vider l'homme jusqu'à ce qu'il ne reste personne dedans — et d'ailleurs toute la conception novarinienne du sujet repose sur la belle ambiguïté qu'a le mot « personne » en français, qui est justement tendu entre la présence et l'absence.

L'écriture se veut explicitement « écriture de personne » — si ce n'est pas « écriture sans écrivain », voire « écriture sans écriture », à l'image de la « danse sans danse » qu'évoque un des slogans de l'automne 1974 : « J'écris sans moi, comme une danse sans danse⁴⁵ ! » Tout est pensé sous un mode négatif : une danse sans danse, c'est-à-dire une danse peut-être pas invisible mais en tout cas à peine perceptible — *dansée par personne*. Il est intéressant de noter que cette mise en relation de l'écriture et de la danse ne semble possible ici qu'au moment où le sujet se retire, comme si la danse (ou « l'écriture dansée ») ne pouvait avoir lieu qu'au prix d'une syncope du sujet, qui permet, pour reprendre la formule de 1991, à « la chose [de] parle[r] toute seule ». Par ailleurs, la danse est liée à une certaine obsession qu'a Novarina pour le geste plutôt que la trace. C'est là encore une façon de mettre à mal la notion traditionnelle d'écriture, dont il ne faut pas oublier qu'elle est, de manière pragmatique, avant tout le véhicule graphique de la parole, c'est-à-dire une trace écrite. Ici, seul l'envers de la trace importe : le geste qui la précède, l'action première. Le caractère aporétique de la formule (« une danse sans danse ») permet par ailleurs de voir combien les représentations de

⁴⁵ *Ibid.*, p. 83.

l'écriture tiennent de l'acrobatie.

D'une certaine manière, avec le « sacrifice du sujet » qui est au cœur de la pratique du « languisme », on peut voir à l'œuvre quelque chose comme un « sacrifice de la langue », qui touche les fondements syntaxiques et sémantiques du français, langue de prédilection que Novarina « dissèque » alors : « J'ai pris le corps de ma langue maternelle comme sujet, j'ai pris le corps de ma langue maternelle comme objet de traitement⁴⁶. » Il est significatif que dans les notes, l'auteur insiste au fil des mois sur le fait qu'à chaque version du texte, il faut « passer à une autre table », comme s'il s'agissait de trouver chaque fois une nouvelle surface où il sera possible de mettre la langue à nu ou en lumière, de l'ouvrir pour comprendre sa mécanique et bien voir son « squelette francon⁴⁷ ». L'imaginaire de la dissection insiste dans ce texte qui accompagne la composition de *La Lutte des morts*, dont il dit encore qu'elle « appartient non au genre théâtre, roman, mais au seul genre intéressant, qui est le genre *sacrifice scientifique*⁴⁸ ». Et ce sacrifice scientifique, précise-t-il, survient alors que c'est « l'heure la pire de la langue française qui sonne⁴⁹ ».

C'est un véritable séisme que cherche l'auteur, dont la passion philologique ouvre aussi sur une conception géologique du langage, qui prend une ampleur indéniable dans les textes ultérieurs, et qui trouve peut-être ici une de ses premières formulations : « On voit dans la langue des couches comme dans les

⁴⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 69.

terrains : les plus dures résistent à l'érosion (squelette franquon), les autres sont enlevées par l'son courant⁵⁰. » Sacrifice, séisme ou dissection, les figures que prend le « drame dans la langue française » ne sont certainement pas sans violence. À la fin, tout se passe comme si la langue mise à nu révélait quelque chose de sa force générative tout à fait prodigieuse — une force qui n'est sans doute pas étrangère à la pulsion nominatrice qui est au cœur de la plupart des textes de Novarina, et qui se déploie pour la première fois à cette époque dans des pièces comme *Le Babil des classes dangereuses* et *La Lutte des morts*. Les grands romans théâtraux qui suivent, *Le Drame de la vie* en 1984 et *La Chair de l'homme* en 1995 poussent l'audace encore plus loin, avec 2 587 personnages pour le premier et 3 171 personnages pour le second.

C'est un élément important qu'il faut retenir de ce « Drame dans la langue française » et de la fiction de l'écriture qui s'en dégage. À la fin du travail sur la pièce, Novarina médite ainsi sur le travail accompli :

Le langage est atteint dans son mouvement de production, touché dans son mouvement reproducteur. Tout le travail est invisible. Nulle part. Il n'y a nulle part dans le texte de morceau réussi, de passage plus *payant* qu'un autre, parce que c'est le langage dans son fonctionnement qui est atteint et son mouvement reproducteur qui tombe. Pour ça qu'il n'y a sur la page rien à voir et rien dont on se souvient, pour ça que le texte ne laisse pas de trace en esprit⁵¹.

Voilà qui nous ramène pour finir à la performativité toute paradoxale de la « danse sans danse » que j'évoquais plus haut. C'est un mode d'action particulièrement négatif que Novarina sent au cœur de son travail, dont il dit qu'il

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁵¹ *Ibid.*, p. 90.

« ne laisse pas de trace en esprit ». Cette « absence de trace » prend en effet plusieurs formes, dont on peut voir un exemple à la fois banal et évident dans le fait que la dimension narrative d'à peu près tous les textes de Novarina est tellement mise à mal (aucune intrigue au sens traditionnel du terme, par exemple) qu'il est très difficile d'en rendre compte autrement qu'en racontant, non pas l'anecdote, mais l'expérience de lecture à laquelle ils donnent lieu. Car les textes nous invitent à vivre une expérience qui résiste à la paraphrase et au résumé : « pas de trace en esprit », tandis que le réel de l'expérience reste inaccessible. Ce sont des livres, et c'est là une de mes hypothèses centrales, dont le caractère expérientiel (et, conséquemment, événementiel) ne peut être pris à la légère. La performativité de cette écriture — ou de cette « danse écrite » — s'ancre dans la fugacité du geste en tentant de court-circuiter la pérennité de la trace. La trace comme telle n'importe pas; elle importe seule en ce qu'elle peut soit donner un aperçu de l'action qui la précède, soit donner lieu à une nouvelle action. Chez Novarina, et cela est clair dès le début de l'œuvre, l'essentiel est toujours du côté de l'action, du mouvement, de l'énergie, de la force ou du geste.

Dans la « Lettre aux acteurs », un texte de la même époque, Novarina tentait en effet de convaincre les acteurs que « le texte n'est rien que les marques des pieds par terre d'un danseur disparu⁵² ». La performativité est envisagée à travers un rapport complexe au temps : le texte (au présent) est tantôt trace d'un événement passé, tantôt tremplin d'une action future qui peut à tout moment être

⁵² Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », *op. cit.*, p. 28.

(ré)activée. Ainsi, dans des entretiens récents, avec Marion Chénétier-Alev, Novarina disait encore que « [c]elui qui écrit, comme celui qui joue, abandonne méticuleusement sur le papier ou le sol des traces laissées pour une danse future⁵³ ». Quarante ans séparent pratiquement ces deux déclarations, qui semblent pourtant comme le miroir ou l'envers l'une de l'autre, dans la mesure où elles insistent toutes deux sur le fait que la trace écrite — « abandonnée » — incarne en quelque sorte l'adresse paradoxale de l'écriture.

La trace peut ainsi devenir le support de l'action — d'une nouvelle action : une « danse future », qui n'est pas sans lien avec la pensée d'Artaud. Il ne faut pas oublier que l'auteur du *Théâtre et son double*, dans les dernières années de sa vie, envoyait depuis les lieux où il était interné toutes sortes de missives qu'il qualifiait de « sorts » : des lettres, des feuilles de papier sur lesquelles Artaud mêlait textes et dessins avant de les trouser, par la lame de son couteau ou bien par le feu avec des allumettes pour compléter le rituel. Il jetait ainsi à distance sur le monde des sorts qui devaient tantôt protéger, tantôt heurter leurs destinataires (Adolf Hitler en a par exemple reçu un en 1939). Il s'agissait d'« exorcismes de malédiction », dira Artaud en 1947; l'année suivante, dans *50 dessins pour assassiner la magie*, il précisera qu'ils étaient la « reproduction sur le / papier / d'un geste / magique / qu'[il a] exercé / dans l'espace vrai⁵⁴ ».

Traces abandonnées pour une danse future, sorts de papier qui se veulent

⁵³ Valère Novarina, *L'organe du langage, c'est la main : dialogue avec Marion Chénétier-Alev*, *op. cit.*, p. 177-178.

⁵⁴ Antonin Artaud, *50 dessins pour assassiner la magie*, Paris : Gallimard, 2004 [1948], p. 28.

le prolongement d'un geste magique préalablement exécuté dans l'espace, voilà qui donne un aperçu du caractère radicalement performatif dont ces écrivains investissent leurs textes.

5.2. Le parti-pris de l'expérience : une critique du sens

Cette façon de concevoir la performativité des textes littéraires ne va pas sans une féroce critique du sens. Cette dernière découle en fait d'un parti-pris pour l'expérience qui a des conséquences importantes sur le plan herméneutique. Je prends un exemple. Dans *La Chair de l'homme*, en 1995, un « personnage » nommé l'Écouteur des Deux Bouches prononce à un moment cette phrase curieuse : « Les ourssements blonds des deux bernadines à action nous font peur⁵⁵. » Dans *L'Opérette imaginaire*, une pièce de 1998, l'Homme d'Outre-ça signale : « Les ourssements blonds des bernadines à action ne font maintenant plus aucun bruit⁵⁶. » Dans *L'Acte inconnu*, une pièce mise en scène au Festival d'Avignon en 2007, l'Homme nu précise à son tour : « Les “ourssements blonds des Bernadines à action” me font peur⁵⁷. » La question est légitime de savoir ce que peuvent bien être ces fameux « ourssements blonds des bernadines à action » ? Dans *Devant la parole*, Novarina s'explique un peu. Il signale en tout cas la répétition ou la résurgence de cette phrase curieuse dans plusieurs de ses

⁵⁵ Valère Novarina, *La Chair de l'homme*, Paris : P.O.L, 1995, p. 106.

⁵⁶ Valère Novarina, *L'Opérette imaginaire*, Paris : Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2012 [1998], p. 90.

⁵⁷ Valère Novarina, *L'Acte inconnu*, Paris : Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2009 [2007], p. 137.

textes. Puis il conclut avec une désarmante simplicité : « Je ne sais pas ce qu'elle veut dire⁵⁸. »

Que faire quand l'auteur met ainsi cartes sur table et avoue qu'il ne sait pas ce que telle partie de son texte veut dire? Faut-il crier à l'imposture, à la fumisterie? C'est possible. Cependant, adopter une telle attitude ne serait pas sans conséquences sur notre rapport à un texte et à son sens. Cela reviendrait, en fait, à concevoir la signification comme quelque chose qui serait d'avance enfermé dans le texte — qu'elle serait, bref, fonction de l'énoncé et que son appréhension serait tout simplement un acte d'extraction ou de dévoilement. Quelqu'un adoptant cette posture poserait chaque fois devant un énoncé la question de savoir « qu'est-ce que ça veut dire? ». C'est une approche qui ne nous mènerait pas bien loin chez Novarina — lui-même nous signalant d'avance l'échec auquel on aboutirait dans le cas où on déciderait de poser cette question à ses textes.

La critique du sens que j'aimerais ici expliciter part du principe que pour éprouver la richesse d'une telle écriture, il faut accepter de penser sérieusement la question de l'insignifiance. Question de méthode, l'hypothèse centrale est qu'il faut précisément envisager le sens sous le mode d'une expérience. C'est une idée développée notamment par Stanley Fish, le théoricien des communautés interprétatives, dans un article traduit en 2008 sous le titre « L'épreuve de la littérature : une stylistique affective⁵⁹ ». Selon Fish, il faut abandonner la vieille

⁵⁸ Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 65.

⁵⁹ Stanley Fish, « L'épreuve de la littérature : une stylistique affective », *Poétique*, n° 155 (2008), p. 345-378.

question de savoir ce qu'un texte « veut dire » (ou : « qu'est-ce que cette phrase signifie? », « de quoi parle-t-elle? », « que dit-elle⁶⁰? », etc.) et accorder plutôt notre attention à ce qui a lieu dans l'acte de lecture. Parce qu'il y a « quelque chose qui se passe entre les mots et l'esprit du lecteur, invisible à l'œil nu mais qui peut être rendu visible (ou au moins accessible) par la simple introduction d'une question : *quels effets*⁶¹? » Il faudrait donc envisager autrement les rapports que le lecteur entretient avec un énoncé et penser le sens de manière plus immanente (à l'acte de lecture), en faisant une place active au lecteur comme instance médiatrice, c'est-à-dire en écoutant attentivement ce qui le travaille au contact d'une phrase : ses doutes, ses incertitudes, ses croyances ou ses pertes de repères par exemple.

Si on lit les textes de la façon dont Stanley Fish nous invite à le faire, selon une analyse dite « expérientielle », il faut tenir compte des questions que le lecteur se pose et des réponses qu'il formule ou essaie de formuler, car c'est le texte qui, sans les imposer *ipso facto*, les module sans arrêt. Plus encore — et c'est là un élément très important —, il faut considérer que toutes ces « réponses » de lecture, questions et hésitations du lecteur, font partie du sens du texte. C'est pourquoi Fish va jusqu'à suggérer de manière provocante qu'« il n'y a pas de relation directe entre le sens d'une phrase et ce que ses mots signifient⁶² ». Au contraire : « C'est l'expérience d'un énoncé — *tout entier* [...] — qui est son

⁶⁰ *Ibid.*, p. 346

⁶¹ *Ibid.*, p. 349.

⁶² *Ibid.*, p. 352.

sens⁶³. » Bref, il faut en quelque sorte déplacer « l'attention analytique de l'œuvre comme objet vers la réponse qu'elle suscite, vers l'expérience qu'elle fait naître⁶⁴ ».

Et il faut entendre toute la polysémie de la notion d'expérience, qui est processus, mais aussi événement : le sens, ici, est expérience et événement. Bref, il ne faut surtout pas considérer les énoncés comme étant d'avance dépositaires d'une signification qu'il suffirait de soutirer. Il ne faut pas faire de la lecture un phénomène purement textuel, mais toujours se souvenir que c'est une situation empirique. La lecture n'a pas lieu dans le vide — il faut qu'il y ait des lecteurs en chair et en os qui prennent les livres et les lisent pour qu'il y ait lecture. D'une certaine manière, l'objectivité de l'énoncé n'existe pas. Il faut être aussi sensible que possible à la relation qu'on a comme lecteur avec les phrases qu'on lit : la relation qu'on entretient avec n'importe quel texte a une grande influence sur le sens qu'on peut lui accorder. Voilà pourquoi il est pertinent de ne pas concevoir la signification comme un objet, comme une chose en soi, ou comme un supplément transcendant accordé aux énoncés — au contraire, il faut penser la signification comme un événement, c'est-à-dire comme quelque chose qui *arrive* au lecteur, et qui lui arrive avec sa participation. Et c'est cet événement dans toute sa globalité qu'il faut considérer comme étant la signification d'une phrase ou d'un énoncé.

Concrètement, la méthode opère pour l'essentiel un « ralentissement » de

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 364.

la lecture « afin que les “événements” qui échappent à vitesse normale [...] soient portés [à notre] attention⁶⁵ ». Je voudrais éclairer ceci à partir d'un exemple tiré du *Discours aux animaux* de Novarina :

Treize de quinze sombre : j'ai vécu le Médecin Limant. Douze de quinze treize : j'ai vécu survécu au Chien Anesthésien. Vingt-huit soi-même fois la même chose. Soixante : j'ai vécu des enfants de Gif-sur-Yvette. Mercolédri vingt-huit de quoi : rongé du moi six fois par mois, mangé mon triste pain d'onanidien. Six de jambiste mille douze : j'ai vécu chez Nicolodrome, l'enfant Ultien et son père Iminien. Huit de quarante soixante-sept deux : j'ai rencontré un imbécile-né tombé en bref d'une incapable; il se prénomme Jean Terminé. Cent vingt-huit de six cent quarante-deux : bref accouplement avec un enfant de Rouergue. Huit de sept de trois six de six de six : jour dans la fange, sans nombre, sans gloire, sans toi⁶⁶.

Je vais essayer de voir quels effets de lecture sont mis en jeu par le texte si on tente de prendre les mots un à un de manière successive pour en quelque sorte objectiver de possibles réflexes de lecture à partir de la question centrale : « quels sont les effets? ».

Le tout début : « Treize de quinze sombre ». Il serait possible de sentir dans le « treize de... » l'amorce d'un repère temporel : comme on dirait le treize du douze (au sens du douzième mois) pour faire référence au treizième jour de décembre. Mais très vite c'est impossible : il n'y a pas de quinzième mois, si c'est un mois qu'on attendait — mais rien, tout de même, ne dit que c'est un mois qu'on devait attendre : je spécule, rappelons-le, sur des réflexes de lecture possibles. Plus encore, ce qui suit n'est même pas un substantif, mais un adjectif : « sombre », qui est au singulier — on pourrait conclure que c'est, si je puis dire,

⁶⁵ *Ibid.*, p. 349.

⁶⁶ Valère Novarina, *Le Discours aux animaux*, Paris : P.O.L., 1987, p. 11.

l'entité « treize de quinze », au singulier, qui est sombre. Ce pourrait être une sorte de phrase nominale impossible : un « treize de quinze sombre ». Mais à bien y penser, « sombre » est aussi l'indicatif présent du verbe « sombrer », à la première ou à la troisième personne du singulier. C'est aussi l'impératif présent du même verbe. À prendre la proposition sous cet angle, ce serait le « treize de quinze » qui serait en train de sombrer. Quoi qu'il en soit, verbe ou adjectif, rien ne permet de trancher, et je ne suis pas certain que cela change grand-chose. L'important, c'est de garder en mémoire l'ambivalence et l'impossibilité totales des termes présentés : temporalité impossible, sujet impossible, ambivalence complète pour ce qui est du statut du seul terme « cognitivement » acceptable (« sombre »). Si on attend un sens clair, on est perdus d'emblée.

Deux points suivent, dont on pourrait attendre logiquement une ouverture vers quelque chose comme une explication : « j'ai vécu le Médecin Limant ». Bien sûr, on n'a aucune idée de qui est l'individu ou le personnage appelé ainsi (et ce n'est pas parce que l'extrait est ici hors-contexte : en lisant tout le livre depuis le début, on ne le sait pas plus). D'ordinaire, quand on lit le syntagme « j'ai vécu », on attend quelque chose comme la description d'une expérience — par exemple : « j'ai vécu dans une belle maison », « j'ai vécu deux ans dans telle ville », etc. On attend la description d'une expérience, quelle qu'elle soit, et non pas le nom d'une personne. Là encore, nos attentes sont déçues et on en ressort un brin plus déconcertés. « J'ai vécu le Médecin Limant », qu'est-ce que cela signifie? Que le « je » qui s'énonce a vécu dans la peau du Médecin Limant? Ce serait alors quelque chose comme une déclaration d'identité. C'est une formule

syntactiquement difficile à accepter, mais admettons qu'on l'accepte, on se méfierait quand même à cause de ce que le début du passage a installé comme incertitude et comme régime de lecture.

Continuons, phrase suivante : « douze de quinze treize », un autre nombre ambigu, dont rien ne nous dit à quoi il réfère. C'est un nombre impossible, qui dépasse le système d'écriture des chiffres dits « arabes » qui est le nôtre. Deux points suivent encore et le « je » revient à la charge en signalant cette fois : « j'ai vécu survécu au Chien Anesthésien ». Une autre formule grammaticalement instable : un double passé composé pour un seul auxiliaire — « vécu survécu » —, dont on ne sait que faire, puisqu'à la place d'un deuxième participe passé on serait en droit d'attendre quelque chose d'autre, un adverbe par exemple. Que signale donc la succession de ces deux verbes que rien ne sépare dans la phrase? Est-ce que le deuxième est une correction du premier, sorte de repentir — au sens pictural du terme — qui aurait gardé du même souffle trace de la faute? Ou est-ce simple surenchère, les deux verbes étant là, il faudrait alors les tenir ensemble et encaisser l'accumulation qui rend, *de facto*, impossible la compréhension logique de l'action? Il y a aussi ce « Chien Anesthésien », dont on ne sait bien sûr rien, sinon que le « je » l'aurait « vécu » ou bien lui aurait « survécu », selon la manière dont on choisit de trancher l'ambiguïté du jeu des verbes. Rigoureusement rien, là encore, ne permet de trancher. Sauf que spontanément, il est possible qu'on fasse un pas de côté pour se dire que non, finalement, la référence au « Médecin Limant » — phrase précédente — n'était probablement pas une déclaration d'identité. À moins que l'on commence à saisir, à ce stade, que se déploie ici une

subjectivité particulièrement problématique, une ubiquité bizarre du « je », qui serait capable d'habiter tour à tour différents personnages troués de partout? C'est possible aussi.

Phrase suivante : « Vingt-huit soi-même fois la même chose. » Cognitivement et conceptuellement, c'est assez difficile à saisir. « Vingt-huit soi-même » pourrait renforcer cette idée d'une ubiquité du sujet à l'œuvre dans le texte. C'est l'injection du « soi-même », en fait, qui vient court-circuiter la compréhension de la proposition : « vingt-huit fois la même chose » serait acceptable, syntaxiquement compréhensible même si l'on resterait toujours pris avec le problème de savoir de quelle « même chose » il s'agit.

Accélérons — il est clair que prendre Novarina au pied de la lettre peut vite devenir très vertigineux. Vers la fin de l'extrait, il y a encore des chiffres, une autre série impossible — « huit de sept de trois six de six de six » —, qui n'évoque rien de tangible, à moins que l'on décide d'interpréter le « six de six de six » comme une référence au nombre de la bête de l'Apocalypse de Jean. Ce pourrait être un réflexe de lecture possible, d'autant plus si on considère la prégnance de l'imaginaire biblique dans l'œuvre de Novarina. À quoi cela nous avancerait-il? Pas grand-chose. Le « huit de sept de trois » semble aléatoire et interchangeable, et invite plutôt, à ce stade de la lecture, à réévaluer le statut des chiffres et des nombres dans ce qui nous est donné à lire.

Après tout, les nombres sont des signes opaques, et leur sens ici participe à ce que Novarina appelle « l'idiotie rythmique ». Le texte, en tant que sculpture de son et de sens, peut à tout moment s'effondrer. C'est peut-être cet effondrement

qu'il s'agit d'être toujours prêt à accueillir : les textes fonctionnent ainsi par « lapsus perpétuel », par décalages comiques ou relances incompréhensibles. Tout semble sans arrêt décalé, les répliques rebondissent mais personne ne répond à personne, quelqu'un ou quelque chose parle mais sur le plan du sens le lecteur ne peut jamais se refermer sur quoi que ce soit de définitif. C'est-à-dire qu'on ne peut pas ici répondre simplement à une question comme celle de savoir « ce qui se passe » sur le plan de l'action. Le temps et l'espace vacillent constamment et ne fondent pas des repères auxquels on peut se fier.

Si on adoptait une perspective d'analyse plus traditionnelle et qu'on essayait de répondre à la question de savoir « ce que ça veut dire », on serait contraint de dire : pas grand-chose. Par contre, si on pose la question de savoir « quels effets » sont causés par le texte, on est amenés à déplacer l'axe de lecture et à ne pas considérer les énoncés comme d'avance dépositaires d'un sens qu'il suffirait de soutirer. En ce sens — et cela est tout à fait en accord avec la poétique de Valère Novarina — il faudrait concevoir la littérature comme un art cinétique plutôt que comme un art statique. C'est ce que propose encore Stanley Fish : « Le grand mérite de l'art cinétique [...] est qu'il oblige à prendre conscience de l'objet comme objet changeant — et donc comme autre chose qu'un "objet" — et aussi de prendre conscience de soi comme changeant à proportion⁶⁷. » Voilà pourquoi il faut « penser au langage comme à une expérience plutôt que comme à un dépôt

⁶⁷ Stanley Fish, « L'épreuve de la littérature : une stylistique affective », *op. cit.*, p. 357.

d'où extraire une signification⁶⁸ ». C'est ce que j'ai tenté de faire en soulevant certains effets de lecture possibles mis en jeu par les mots pris un à un et successivement, ainsi que Fish invite à le faire.

Pour revenir à l'extrait du *Discours aux animaux*, il faudrait donc maintenant répondre à la grande question : quels sont les effets causés par le texte? Mon premier réflexe serait de répondre : une incompréhension que rien ne semble a priori devoir lever. Mais qu'est-ce que l'incompréhension? Qu'est-ce qu'elle fait? Je dirais, simplement, qu'elle nous fait éprouver les limites du langage (et surtout, peut-être, les limites sociales du langage) pour nous faire sentir un au-delà ou un en-deçà de la langue française telle qu'on la connaît, telle qu'on la parle ou qu'on l'écrit pour entrer en contact les uns avec les autres. Dans les textes de Novarina, on arrive la plupart du temps à lire chaque mot pris individuellement, on arrive à le comprendre et à savoir à peu près quel est son statut grammatical. Cependant, dès qu'on s'éloigne et qu'on regarde les mots autour, ceux qui précèdent et ceux qui suivent, par exemple, quelque chose cloche : on n'arrive plus à saisir ce que l'énoncé, pris dans son ensemble, signifie. Il me semble qu'il y a ainsi à l'œuvre, chez Novarina, un puissant effet d'inquiétante étrangeté : on reconnaît notre langue sans la reconnaître tout à fait. On arrive à la lire mot à mot, oui, mais sans comprendre le sens global des énoncés mis en jeu tellement la syntaxe est mise à mal. Il y a un bris de la rationalité rassurante, une brusque irruption de l'irrationnel et de l'insignifiant

⁶⁸ *Ibid.*, p. 375.

qui font que la mécanique de la langue est brisée — qu'il s'agisse des déictiques, de tout ce qui a trait aux marques de la subjectivité, ou des repères absolus ou relatifs qui s'inscrivent aussi dans la langue, comme les chiffres et les nombres. Ici, ces derniers sont convoqués mais détournés : on ne peut pas se fier à la fonction qu'ils occupent d'ordinaire dans la langue française. On est confrontés, de fait, à une langue qui cherche à s'émanciper de toute logique communicationnelle ou démonstrative, et c'est une expérience inquiétante, voire violente.

Comme on a pu le voir notamment dans « Le drame de la langue française », les textes réflexifs des années soixante-dix attestent d'une volonté d'épuiser la langue française, d'une volonté d'aller au bout de celle-ci comme ont pu le tenter des écrivains comme James Joyce, avec l'anglais, ou encore Pierre Guyotat, avec le français lui aussi. Dans la première partie de l'œuvre de Novarina, cette volonté s'appuyait sur une certaine violence, qui semble s'être apaisée par la suite. Mais la volonté est restée de faire sentir, à même le langage, un effondrement de l'homme. C'est peut-être cela, enfin, le « drame dans la langue française » que Novarina appelait de tous ses vœux il y a quarante ans : faire que la machine se détraque pour que l'on entende une langue enfin vidée de toute mécanique humaine. C'est impossible, bien sûr — c'est une position intenable ou insoutenable. Pourtant, il y a quelque chose d'un tel « exorcisme » chez Novarina, un « exorcisme » dont le mot d'ordre pourrait être « Homme, sors de cette langue! ».

Si on considère que le sens est un événement dont il s'agit de faire l'expérience, on peut se demander « qu'est-ce que ça fait » que de vider la langue

de toute « hommerie ». En tant que lecteur, pour revenir à Agamben, cela nous fait éprouver l'abandon au Genius évoqué plus tôt — cela nous fait sentir jusqu'à l'inquiétante étrangeté tout ce qu'il y a d'impersonnel en nous et dans la langue à laquelle on est habitués de faire confiance. Le but serait peut-être, là encore, de nous faire atteindre à quelque chose d'anté-individuel, d'anté-social, pour que l'on sente par exemple, comme dit Agamben, « la force qui pousse le sang dans nos veines⁶⁹ ». C'est cela, Genius. Et c'est cette force « géniale » que cherche Valère Novarina, lui qui se dit « depuis toujours à la recherche de quelque chose comme un art lyrique sans moi⁷⁰ ».

5.3. Insignifiante et idiotie

Voilà qui nous ramène à la question de l'idiotie, qui touche ici plusieurs dimensions : une dimension poétique d'abord, sur laquelle je reviendrai mais qui a été circonscrite brièvement à partir de ce que Novarina appelle le « languisme ». On a vu qu'une telle pratique de l'écriture est portée par une conception bien particulière de la performativité des textes littéraires, qui nous contraint, comme lecteurs, à prendre en compte de manière très concrète l'expérience empirique de lecture dès que vient le temps de leur attribuer un sens. Ce sont là des conséquences d'ordre herméneutiques : la conception du texte comme « danse sans danse » (selon l'expression de Novarina), c'est-à-dire comme action plutôt

⁶⁹ Giorgio Agamben, « Genius », *op. cit.*, p. 11.

⁷⁰ Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 63-64.

que comme trace, nous invite en fait à replacer la notion d'expérience au cœur de l'acte de lecture. La perspective ouverte par Stanley Fish, qui conçoit la signification sous le mode d'une expérience, va bien entendu en ce sens. Tout comme l'écrivain se dit doué d'ignorance plutôt que de connaissance, les savoirs et techniques que le lecteur déploie habituellement devant un texte semblent souvent inutiles pour rendre compte de ce qui est en jeu chez Novarina. Ainsi, la lecture fonctionne sous le mode d'une épreuve d'ignorance qui doit être attentive à l'expérience première du texte. La lecture, bref, doit aussi se faire cure d'idiotie.

Mais l'idiotie que j'essaie d'indiquer ici a aussi des implications philosophiques importantes. Nombreux, en effet, sont les philosophes et les écrivains qui évoquent une certaine « crise du sens » intrinsèque à ce qu'on a appelé la modernité. Une crise du sens qui prend souvent la forme d'une volonté, voire d'un besoin de sens : Jean-Luc Nancy, par exemple, a beaucoup réfléchi à cette « demande de sens » à laquelle certains « cèdent » en attendant du monde qu'ils « se signifi[e] comme séjour, abri, habitation⁷¹ ». La « demande de sens » prend ainsi la forme positive d'une protection qui doit nous « préserver » en quelque sorte du non-sens et de l'insignifiance.

La question du sens est une question fondamentalement politique. On pourrait peut-être même y voir l'une des questions essentielles qui travaillent le champ poétique français contemporain. C'est en tout cas ce que donnent à penser les œuvres qui, de Valère Novarina à Pierre Guyotat en passant par Jean-Michel

⁷¹ Jean-Luc Nancy, *Le sens du monde*, Paris : Galilée, 2001, p. 12.

Reynard et Christian Prigent, semblent pousser la littérature aux limites du lisible — comme s'il s'agissait de court-circuiter à la racine cette demande de sens qui caractérise notre façon d'habiter le monde. Ainsi, Christian Prigent n'hésite pas à interpréter cette soif de sens comme le symptôme d'une crainte ou d'une peur, voire d'une inquiétude plus ou moins désespérée devant l'insignifiance du réel. Ainsi, des œuvres radicales comme celles que je viens d'évoquer troublent sans relâche, selon Prigent, « la cohérence des représentations dont nous attendons qu'elles organisent et pacifient pour nous le tumulte insensé du monde⁷² ».

Ce sont des écritures dont on pourrait dire, à la suite d'Évelyne Grossman, qu'elles sont des « écritures de la défiguration » : leur force est une force de déstabilisation qui cherche à désamorcer toute « réponse » à la demande de sens. C'est pourquoi, dès lors qu'on tente de penser la politique de la littérature de ces œuvres, il faut essayer de voir comment elles tentent d'empêcher toute cristallisation du sens. Il faut le faire, toutefois, sans restreindre leur portée à un simple « acte de violence négative » qui ne serait que destructeur : au contraire, comme le souligne d'entrée de jeu Grossman, de telles œuvres suggèrent que la défiguration « est *aussi* une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime⁷³ ». La défiguration s'accompagne toujours d'une certaine forme de refiguration, aussi instables soient les figures qui en résultent.

Pour prendre un dernier exemple, particulièrement significatif dans la

⁷² Christian Prigent, *Une erreur de la nature*, Paris : P.O.L, 1996, p. 19.

⁷³ Évelyne Grossman, *La défiguration : Artaud – Beckett – Michaux*, Paris : Minuit, 2004, p. 7.

mesure où la pensée de cet auteur m'aidera ici à comprendre comment ces questions sont liées à la notion d'idiotie, Clément Rosset a développé depuis les années soixante-dix une conception particulière de l'ontologie et de la façon dont l'homme attribue sans arrêt du sens à « ce qui est ». On pourrait résumer le point de départ de sa réflexion aux deux propositions suivantes : 1) « toute réalité est nécessairement quelconque, à la fois déterminée et fortuite, donc insignifiante », et 2) « lorsqu'on attribue une signification au réel on lui prête une valeur imaginaire, valeur ajoutée à la perception de la réalité⁷⁴ ». C'est avant tout de ces deux propositions que Rosset cherche à tirer les plus rigoureuses conséquences.

Le réel n'a pas de sens, ne signifie rien en lui-même : il « est » et c'est tout — par définition innommable et insensé. Cette conception du réel n'est pas sans rappeler la formule de Jacques Lacan que Christian Prigent convoque fréquemment, et que j'ai déjà évoqué à quelques reprises : le sens commence là où le réel s'arrête. Il y aurait ainsi une sorte de frontière ou de séparation absolue entre le sens et le réel. Dans cette optique, le réel est précisément ce qui est hors sens, donc hors langage. Le sens commence là où le réel s'arrête, c'est-à-dire que le réel est en quelque sorte absolument imperméable au sens. C'est une posture qui pose le réel comme étant tout à fait inatteignable, dans la mesure où toute notre expérience du monde est médiatisée par le sens. Et il n'y a pas moyen d'atteindre un « hors-sens » : on est toujours déjà dans le sens, quoi qu'on fasse... D'une certaine manière, on est condamnés au sens. C'est précisément, je le disais,

⁷⁴ Clément Rosset, *Le réel : traité de l'idiotie*, Paris : Minuit, coll. « Reprise », 2004 [1977], p. 46.

cette condamnation au sens que tente de court-circuiter la « cure d'idiotie » de Valère Novarina en travaillant de manière acharnée en direction d'une échappée hors du sens — en direction d'une échappée dans l'insensé et l'insignifiant.

Cette mutuelle exclusion, ou opposition, du réel et du sens, est justement ce que Rosset résume en disant du réel qu'il est « idiot » : idiot, du grec *idiotès*, signifie « particulier, unique⁷⁵ ». L'idiot, c'est avant tout le singulier, la singularité. Si le réel est idiot, cela revient à dire qu'il n'y a pas, dans la réalité, deux objets identiques ou deux choses pareilles. C'est tout le sens de la phrase de Leibniz selon laquelle il n'y aurait pas, dans le monde, deux brins d'herbe semblables. Si chaque chose est singulière, unique et en elle-même insignifiante, toute la question est aussi de savoir comment, avec une langue qui nous est commune, les êtres humains pourraient dire la réalité d'une chose singulière ou unique. Selon cette perspective, c'est impossible, bien sûr, presque par définition : la langue relève du domaine du sens tandis que le réel commence là où le sens s'arrête. C'est impossible, mais en pratique tout se passe comme s'il était tout aussi impossible de ne pas tenter de nommer le monde. On retrouve ici la structure d'une aporie qui est tout à fait symptomatique d'un certain nombre d'écritures contemporaines qui se disent tendues vers le réel — et qu'on pourrait qualifier, à la suite de Jean-Marie Gleize et de Christian Prigent, de « réalistes ».

Tout se passe, pour ces écrivains, comme s'ils étaient animés par ce que

⁷⁵ *Ibid.*, p. 50.

Prigent appelle une « passion de nomination⁷⁶ », c'est-à-dire la conviction que le monde exige d'être « symbolisé », mais qu'ils étaient du même coup confrontés au fait que le monde « se refuse à toute nomination⁷⁷ ». La structure de l'expérience est aporétique puisqu'elle est déterminée par une contradiction : « le désir de nommer et le retrait implacable de l'objet à nommer⁷⁸ ». Il s'agit d'aller au bout d'une fidélité au réel, d'une obéissance et d'une écoute absolue face à l'objet de son attention qui se voit sans arrêt déçue et qui doit être reprise depuis le début, de telle sorte que chaque geste posé en direction du réel, chaque geste de symbolisation du réel s'accompagne paradoxalement d'un retrait ou d'une mise à distance du réel. Le réel s'éloigne à mesure qu'on s'en approche.

Bref, il est impossible de toucher le réel, mais il est tout aussi impossible d'arrêter d'essayer de le toucher. Par définition ou par essence, le réel est dans cette perspective fondamentalement inatteignable pour le sens : insignifiant, donc, mais la pulsion humaine de lui donner un sens est très puissante. Or qu'en est-il de ce sens? C'est l'autre grande question qui intéresse Rosset, celle qu'aborde sa deuxième proposition, qui défend l'idée que la signification qu'on attribue au réel est une valeur imaginaire, une « valeur ajoutée à la perception de la réalité⁷⁹ ». Rosset insiste précisément sur le fait que la signification qu'on accorde au réel « n'est pas une vérité démontrable » ni « un fait observable » mais

⁷⁶ Christian Prigent, *Salut les anciens / Salut les modernes*, Paris : P.O.L, 2000, p. 13.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁹ Clément Rosset, *Le réel : traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 46.

bien « une “valeur” dans tous les sens du terme⁸⁰ » : c’est une valeur ajoutée, presque au sens fiscal du terme, c’est-à-dire que ce n’est pas « un accroissement de la valeur intrinsèque de l’objet » mais un « simple réajustement de sa valeur [...] extrinsèque⁸¹ ». Il en va précisément ainsi du sens attribué au réel selon Rosset : en ajoutant de la valeur aux choses, nous les rendons signifiantes. Il y a, bref, « valeur ajoutée au réel par projection de signification imaginaire⁸² ».

Car il n’y a « [r]ien de plus fragile que la faculté humaine d’admettre la réalité⁸³ ». C’est pourquoi Rosset pense cette faculté en termes de tolérance — une tolérance qui serait « conditionnelle et provisoire⁸⁴ », comme si au-delà d’une certaine limite, il devenait impossible de tolérer le réel et son idiotie. Une fois la limite franchie, le sens viendrait en quelque sorte alors « doubler » le réel pour le rendre tolérable : « Ce qui compte est que le sens ne soit pas ici, mais bien ailleurs — d’où une duplication de l’événement qui se dédouble en deux éléments, d’une part sa manifestation immédiate, et d’autre part ce que cette manifestation manifeste, c’est-à-dire son sens. Le sens est justement ce qui est fourni non par lui-même, mais par l’autre⁸⁵. »

Le réel apparaît ainsi comme une forme d’altérité complètement rebelle au logos — il est ce qui reste « étranger à toute *caractérisation*⁸⁶ », comme s’il n’était

⁸⁰ *Ibid.*, p. 40

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 41.

⁸³ Clément Rosset, *L’école du réel*, Paris : Minuit, 2008, p. 11.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 49-50.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 111.

« tolérable que médiatis[é], dédoubl[é]⁸⁷ ». C'est à cause de sa nature profondément « tautologique⁸⁸ » qu'il est si difficile d'y référer de l'extérieur, comme si le sens glissait sur le réel sans y adhérer. Ainsi fonctionne la « demande de sens » évoquée par Jean-Luc Nancy, la « faim de sens » de Christian Prigent, ou encore la « quête obstinée du sens » dont parle Rosset en signalant que cette recherche est « comme une maladie endémique⁸⁹ » à toutes fins pratiques incurable.

Certes, dans sa façon de vouloir mettre à mal la « raison raisonnante », il est évident que la cure d'idiotie novarinienne recoupe le sens le plus commun de l'idiotie, c'est-à-dire le fait d'être dépourvu d'intelligence — un synonyme, bref, d'imbécillité, de sottise ou de stupidité. Mais l'essentiel est surtout que, dans sa façon d'embrasser la radicale singularité de toute chose, cette cure rejoint la portée philosophique complexe que Clément Rosset attribue à l'idiotie en tant que qualité (ou caractéristique) du réel. D'une certaine manière, pour revenir à Novarina, on pourrait défendre l'idée que la cure d'idiotie à travers laquelle il pense depuis plusieurs années sa pratique littéraire est précisément une tentative d'accepter — jusqu'à ses plus radicales conséquences — l'idiotie du réel au sens où l'entend Rosset.

On se souvient que la cure d'idiotie de Novarina est une pratique de l'épuisement, une façon d'aller au-delà de ses propres forces jusqu'au point où le

⁸⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁸⁹ Clément Rosset, *Le réel : traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 44.

sujet se retire et « la chose [se met à] parle[r] toute seule⁹⁰ ». D'une certaine manière, il s'agit d'une forme d'écoute qui est le revers absolu de la domination par le langage qu'incarnaient Monsieur Boucot et Madame Bouche dans *L'Atelier volant*. Qu'est-ce à dire? C'est une tentative de donner à entendre le sens premier du réel, c'est-à-dire d'atteindre à un sens qui ne serait pas d'avance doublé ni médiatisé. Certes, selon la perspective de Rosset, une telle chose est par définition impossible, mais il reste que la cure d'idiotie de Novarina est déterminée par une telle volonté de percevoir quelque chose comme le sens de ce qui est radicalement insignifiant — *le sens de l'insignifiance*, le sens de ce qui n'a pas de sens particulier.

Après tout, Rosset insiste bien sur le fait que l'insignifiance se définit « non par le manque mais par la prolifération des chemins⁹¹ », la multiplication des sens : il s'agit plus précisément d'une impossibilité d'accorder *un sens particulier* à quelque chose à cause de la profusion *des sens possibles*. Il y a ici à l'œuvre quelque chose comme une réversibilité du possible et de l'impossible : de la même manière que le fait d'évoquer « tous les chemins » revient à ne faire référence à « aucun chemin particulier », l'idiotie repose sur une attention à « tous les sens » qui équivaut à une incapacité à accorder « un sens particulier » au réel.

Pour illustrer de manière plus concrète la portée de cette distinction dans le domaine littéraire, il suffit de montrer la différence relevée par Rosset entre les

⁹⁰ Valère Novarina, « Le drame dans la langue française », *op. cit.*, p. 64.

⁹¹ Clément Rosset, *Le réel : traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 50.

écritures de l'insignifiance et les écritures du labyrinthe :

Dans le labyrinthe il y a un sens, plus ou moins introuvable et invisible, mais dont l'existence est certaine : sont donnés de multiples itinéraires dont un seul, ou quelques rares, sont les bons, les autres ne menant nulle part. Le labyrinthe n'est donc pas un lieu où se manifeste l'insignifiance; bien plutôt un lieu où le sens se révèle en se recélant, un temple du sens, et un temple pour initiés, car le sens y est à la fois présent et voilé⁹².

Alors que du côté de l'insignifiance l'absence de chemins est causée par leur omniprésence, le labyrinthe relève d'une complication des chemins qui fait disparaître et réapparaître le sens de façon à déjouer les attentes de ceux et celles qui s'y avancent. Dans la mesure où elles suggèrent une signification insaisissable et cachée qu'il s'agirait de dévoiler, les écritures du labyrinthe relèvent d'une herméneutique de la clarté, tandis que les écritures de l'insignifiance « offrent au contraire une signification immédiate, muette et plate, sans aucune promesse d'écho ni de reflet, qui s'évapore dans le temps même où elle se révèle [...]»⁹³. Beckett fait à cet égard figure de modèle pour Rosset — un choix d'exemple particulièrement significatif dans la mesure où l'œuvre de Beckett est peut-être celle, dans le vingtième siècle français, avec laquelle le travail de Novarina a le plus de parenté esthétique.

Mais pour revenir à cette relation paradoxale entre la prolifération des chemins et l'absence de chemin — la prolifération des sens et l'absence de sens —, il faut donc admettre une articulation singulière entre l'insignifiance et la structure de l'oubli. Rosset nous invite pour cela à adopter la perspective de

⁹² *Ibid.*, p. 19-20.

⁹³ *Ibid.*, p. 23.

Bergson, pour qui l'oubli est tout sauf un défaut de la mémoire : l'oubli n'aurait pas lieu lors de la disparition d'un souvenir, mais plutôt lorsque tous les souvenirs apparaîtraient du même coup, de telle sorte qu'il deviendrait impossible d'isoler un souvenir en particulier. L'oubli ne serait ainsi pas déterminé par un manque, mais bien par un excès ou une surabondance : en envisageant l'oubli comme une surcharge de mémoire plutôt qu'une carence de mémoire, cette perspective a le mérite de défaire l'opposition traditionnelle entre l'oubli et la mémoire.

Chez Bergson, l'oubli est donc le nom de ce qui a lieu quand le tri du réel n'est plus opérant : c'est une conséquence, quelque chose qui est *en réaction* à un phénomène bien précis. Pour rendre compte de la dynamique entre singularité et oubli qui est au cœur de la cure d'idiotie novarinienne, mieux vaut penser l'oubli dans un sens encore plus actif, en adoptant une perspective plus près de celle de Nietzsche par exemple. Chez ce dernier, l'oubli n'est pas non plus envisagé sous le mode d'une perte, mais on sort du registre de la réaction pour envisager l'oubli comme une faculté active, celle de repousser certains éléments. L'oubli apparaît ici comme quelque chose de plus fondamental encore : les deux perspectives sont à plusieurs égards très proches, mais chez Bergson « oubli » est le nom d'une défaillance du tri, tandis que chez Nietzsche « oubli » est le nom même de ce fameux tri qui rend le monde habitable.

En effet, je l'ai déjà évoqué, mais je rappelle que selon l'auteur de *La généalogie de la morale*, le geste premier qui détermine notre rapport au temps et aux événements n'est pas la rétention de la mémoire, mais bien l'oubli, qui est premier, et qui est le fait de repousser sans relâche et à chaque instant un tas de

choses :

L'oubli n'est pas une simple *vis inertiae*, comme le croient les esprits superficiels, c'est bien plutôt une faculté d'inhibition active, une faculté positive dans toute la force du terme; grâce à lui toutes nos expériences, tout ce que nous ne faisons que vivre, qu'absorber, ne devient pas plus conscient, pendant que nous le digérons (ce qu'on pourrait appeler assimilation psychique), que le processus multiple de la nutrition physique qui est une assimilation par le corps⁹⁴.

Dans la perspective bergsonienne, l'oubli est l'impasse résultant de la multiplication des chemins ou des sens, tandis que dans la perspective nietzschéenne, qui en est en quelque sorte le revers, l'oubli est ce qui permet de sortir de l'impasse de la prolifération des chemins, c'est la faculté qui permet d'en repousser certains pour rendre « signifiants » ceux qui restent. C'est en ce deuxième sens seulement, me semble-t-il, qu'on peut dire que l'attention à l'insignifiance, ou la cure d'idiotie, est une défaillance de l'oubli qui prend la forme d'un court-circuit.

Si l'on revient à ce que Novarina disait du « languisme », il faut convenir que cette pratique se caractérise par une attention au réel qui est lié au sens étymologique de l'idiotie : un respect de l'absolue singularité de chaque chose. En quelque sorte, cette attention aux choses se double de la conviction que « sa » propre singularité doit se retirer pour donner à entendre celle de l'« autre » — c'est-à-dire pour que « la chose parle toute seule », comme dit Novarina : hors du filtre de sa propre conscience, de sa propre subjectivité. Si l'on accepte que l'oubli au sens nietzschéen est ce qui désamorce l'irréductible singularité de chaque

⁹⁴ Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2007 [1971], p. 59.

chose, la cure d'idiotie apparaît bien comme un court-circuit de cet « oubli premier » par lequel le monde aurait perdu son insignifiance en quelque sorte originelle.

C'est tout à fait en ce sens qu'il faut comprendre l'insistance de Novarina sur un certain « désoubli » qui serait à l'œuvre dans son travail. Voilà, en fait, la raison pour laquelle la perspective bergsonienne ne convenait pas ici : l'oubli selon Bergson est en lui-même une défaillance, donc le « désoubli », selon cette perspective, irait plutôt dans le sens d'un bon fonctionnement de notre rapport au monde qui lui rendrait ainsi toute sa signifiance. Le « désoubli » de Novarina cherche l'effet opposé, et c'est précisément pourquoi il s'agit d'une cure d'idiotie. Il s'agit plutôt de court-circuiter un oubli premier qui serait de type nietzschéen : celui par lequel l'homme a tenté de se soustraire au joug de l'insignifiance radicale en mettant de l'ordre dans le chaos surchargé du monde.

Si l'oubli est ce qui a le pouvoir de désamorcer l'irréductible singularité de chaque chose, le désoubli est ce qui rend au réel toute sa singularité. Mais de la même manière que l'insignifiance se caractérise par la prolifération des sens, elle est aussi retrait de toute singularité. Selon le même raisonnement qui permettait à Rosset de dire que « tous les chemins » revient à « aucun chemin particulier », la cure d'idiotie de Novarina, à force de redonner sa singularité à chaque chose, aboutit à n'accorder de singularité à rien. L'insignifiance repose sur un tel paradoxe. Tout se passe donc comme s'il y avait un point où cette attention à la singularité — ce « désoubli » de l'insignifiance originelle — se renversait en éclipse de la singularité : si tout est singulier, plus rien n'est singulier. C'est pour

cette raison que la cure d'idiotie, dans sa façon de donner lieu à une paradoxale syncope de la singularité, est une poïétique du sans sujet qui a tout à voir avec la « sortie d'homme » que cherche depuis longtemps à opérer le théâtre de Novarina et dont il faut maintenant prendre la mesure.

5.4. Un théâtre anthropoclaste

Si les années soixante-dix doivent être envisagées sous le signe d'une furieuse « crise de la langue » dont le « languisme » est alors la forme explicite, c'est plutôt une « crise de l'homme » qui marque l'œuvre de Novarina dans les années quatre-vingt. L'auteur est à ce moment au travail sur un manuscrit intitulé *Le Soleil*, qui lui sera malheureusement volé avant d'être mené à terme⁹⁵. Il s'agit en quelque sorte de l'ancêtre du *Drame de la vie*, un livre dont la parution au milieu des années quatre-vingt marque un tournant dans la diffusion et la réception de l'œuvre. Avant cela, le nom de Novarina était principalement associé à l'avant-garde — en particulier à la revue *TXT*, fondée par Christian Prigent et Jean-Luc Steinmetz, à laquelle il a collaboré sans faire toutefois partie du comité de rédaction.

⁹⁵ À ce sujet, Novarina raconte : « Je ne sais plus ce qu'il contenait, mais j'avais écrit quelque trois cent pages et j'aurais donné, peut-être pas une main, mais un doigt pour le retrouver... On me l'a volé d'une manière assez étrange : j'habitais rue Bernard-Palissy, en face des éditions de Minuit, au sixième étage avec Roséliane et Virgile. Au retour d'un voyage, j'ai dû laisser une valise en bas, le temps d'en monter une autre; dans la valise du bas il y avait le manuscrit du *Soleil*, un jambon et les pamphlets de Céline. Celui qui a ouvert la valise a trouvé cet assemblage étrange! J'ai mis des annonces partout dans les journaux pour essayer de retrouver cette valise qui contenait trois ans de travail. » (Valère Novarina, *L'organe du langage, c'est la main*, op. cit., p. 107-108.)

C'est Christian Bourgois, l'éditeur d'accueil de la revue *TXT*, qui a par ailleurs publié les premiers livres de Novarina : *L'Atelier volant* (1974), *Falstafe* (1976), *Le Babil des classes dangereuses* (1978) et *La Lutte des morts* (1979). Mais au début des années quatre-vingt, Bourgois refuse de publier *Le Drame de la vie*. Novarina se tourne donc vers les grands éditeurs français — notamment Gallimard, Seuil et Minuit —, qui refusent aussi tour à tour le manuscrit. Le milieu de l'édition lui semble à cette époque complètement fermé, au point où, raconte Novarina, il s'était créé « une espèce de comité de soutien piloté par Gérard-Julien Salvy, avec une lettre de Blin, une de Barthes, etc. Tout est resté bloqué pendant très longtemps, presque dix ans, jusqu'à ce que Jean-Noël Vuarnet porte à nouveau lui-même le manuscrit à Bourgois, qui l'avait par ailleurs déjà reçu⁹⁶. » Refusé par le monde du livre, reçu avec circonspection ou indifférence sur les scènes de théâtre, où le public semble alors parfois franchement hostile à ses textes, Novarina peine à trouver une certaine reconnaissance, voire tout simplement une forme de diffusion : les figures du « blocage » et de la « fermeture » reviennent souvent quand l'auteur évoque les difficultés traversées au tournant des années quatre-vingt.

Le paroxysme de cette résistance peut être vu dans la représentation mouvementée des premières scènes du *Drame de la vie* qui a lieu à Avignon le 13 juillet 1986. Voici comment Novarina relate ces événements :

Nous avons eu le droit à une petite bataille d'*Hernani*. Pour vous décrire l'ambiance : comme je jouais le récitant, j'étais avec les acteurs sur scène au

⁹⁶ *Ibid.*, p. 108.

moment du salut, et à chaque fois que je m'inclinais, six spectateurs du premier rang m'insultaient violemment; les acteurs étaient hués et acclamés en même temps par une salle totalement divisée en deux blocs, c'était beau et violent, comme un rêve et un cauchemar. Cela s'est terminé par une phrase quasi historique : à la toute fin, quelqu'un a lancé de tout en haut, du poulailler, d'une voix d'acteur claire et bien posée : « Ça n'est pas cette scatologie névrotique qui tirera le théâtre français de l'ornière! » Depuis le premier rang de l'orchestre, André Marcon a lancé : « Retourne dans ta caravane! » Nous étions très surpris, à aucun moment nous ne pensions provoquer⁹⁷.

Cette salle « totalement divisée en deux blocs », qui hue d'un côté et acclame de l'autre, symbolise en quelque sorte le point tournant qui caractérise alors la réception des textes de Novarina. Car c'est à ce moment aussi que la reconnaissance devient possible. Pour revenir au monde du livre, c'est alors la rencontre de Paul Otchakovsky-Laurens qui est décisive : les Éditions P.O.L, fondées en 1983, publient enfin *Le Drame de la vie* l'année suivante, permettant à l'œuvre de Novarina d'être diffusée hors du circuit restreint de l'avant-garde et d'atteindre ainsi un nouveau public. Pour avoir une idée de la portée de cette rencontre quant à la diffusion de l'œuvre, il suffit de jeter un œil à la bibliographie de l'auteur : une trentaine de titres publiés chez P.O.L en autant d'années. « Tout à coup », raconte Novarina, « quelque chose s'est ouvert alors que tout était fermé, un rapport de fidélité et de confiance s'est établi avec l'éditeur. Rien n'est plus précieux pour un écrivain⁹⁸. » C'est une rencontre tout à fait déterminante pour la suite des choses.

Le Drame de la vie paraît donc en 1984, et sa quatrième de couverture le présente alors comme le seul livre écrit « en français animal ». Concrètement,

⁹⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 108.

c'est une sorte de théâtre polyphonique de plusieurs centaines de pages, un monologue à plusieurs voix tenu par 2 587 personnages — une réécriture délirante et démesurée de la Bible, où il est montré que « Dieu est prouvé par la joie ». C'est un livre qui inaugure une trilogie de « romans théâtraux » : en 1987, suit *Le Discours aux animaux*, grand livre en prose dans lequel un homme parle à des animaux, sorte de vaste *Discours de la méthode* inversé et adressé à des « êtres sans réponse » ; et, en 1995, *La Chair de l'homme*, qui boucle la boucle dix ans plus tard en défendant l'idée que la vraie chair de l'homme est le langage. Dans ces trois livres, qui sont aussi abracadabrants les uns que les autres, la question de la « sortie d'homme » est fondamentale : *Le Drame de la vie* donne le ton avec une quatrième de couverture qui le présente explicitement comme « le premier roman sans homme ».

Ce thème, essentiel pour le reste de l'œuvre, se met en place à cette époque dans les textes réflexifs, en particulier « Impératifs » et « Pour Louis de Funès ». Le premier est constitué de deux cent quatre-vingt-huit slogans qui ont accompagné l'écriture du *Drame de la vie* tandis que le deuxième fait de la figure de Louis de Funès le modèle d'une théorie de l'acteur dont ce texte (avec « Lettre aux acteurs ») est l'un des premiers moments. C'est à cette période que Novarina commence à faire lui-même la mise en scène de ses spectacles et la fréquentation des acteurs l'amène à entamer une réflexion sur la plasticité humaine qui restera l'un des fils conducteurs les plus importants de l'œuvre essayistique à venir. Deux textes, donc, qui dégagent un thème commun à partir de deux points de fuite complémentaires : l'écrivain et l'acteur, dont on pourrait dire qu'ils ont deux

perspectives différentes sur le texte — ou qu'ils y travaillent, en tout cas, à deux moments différents.

Par exemple, d'un côté l'écrivain rapporte dans le septième slogan des « Impératifs » : « J'ai vécu des états de sortie d'homme, de l'homme j'en suis sorti et rentré, je suis entré et sorti d'un homme⁹⁹. » De l'autre, Louis de Funès lui permet de comprendre que « [t]out acteur qui entre, c'est un qui veut quitter l'homme, un qui passe devant tous pour y détruire ses chairs, ses verbes, ses corps et ses esprits¹⁰⁰ ». L'entreprise est anthropoclaste, qui vise à défaire sans relâche la figure humaine. L'acteur est ainsi doté d'une incroyable plasticité : il est celui qui sait que « l'homme, ça se réinvente tout le temps, que ça se refabrique chaque fois avec des paroles, que ça se déconstruit perpétuellement et refait, que c'est tout neuf à chaque respiration¹⁰¹ ». Cette transfiguration est une scène de délivrance : l'acteur s'avance chaque soir sur la scène pour venir dire « adieu aux hommes d'en face¹⁰² ».

Pourquoi cet adieu aux hommes? Pourquoi cette volonté de défaire la figure humaine? Il en va bien sûr d'une critique de l'humanisme anthropocentrique et du rationalisme classique que Novarina n'est pas le seul à endosser à l'époque. En fait, c'est un élément qu'on retrouve dans plusieurs pratiques poétiques déployées autour de *TXT*, en particulier celles de Christian Prigent et de Jean-Pierre Verheggen, chez qui on trouve une volonté similaire de

⁹⁹ Valère Novarina, « Impératifs », *Le Théâtre des paroles*, op. cit., p. 132.

¹⁰⁰ Valère Novarina, « Pour Louis de Funès », *Le Théâtre des paroles*, op. cit., p. 173.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 166.

¹⁰² *Ibid.*, p. 172.

faire tomber l'homme du socle qu'il s'est érigé à lui-même pour s'élever au-dessus des animaux¹⁰³. Plus encore, ces auteurs partagent aussi avec Novarina une même défense de l'idiotie, qui veut à mettre à mal l'impérialisme de la raison et de l'intelligence tout en cherchant une langue qui veut redonner toute sa place au corps en nous permettant d'entendre que le monde « est une catastrophe rythmique¹⁰⁴ ».

La volonté de « sortir de l'homme » est avant tout liée à un dégagement qui n'est pas sans lien avec la condamnation au sens évoquée plus tôt. C'est avant tout une réaction face à une « surdose d'homme » : « Quand il y a trop d'images de l'homme partout, multipliées, trop d'idées sur l'homme, trop de centres d'études de l'homme, trop de sciences de l'homme, il doit se taire, effacer sa tête, enlever son image, défaire son visage, reprendre à zéro, se délier de ce qu'il croit savoir de lui [...]»¹⁰⁵. » Tout comme la cure d'idiotie est envisagée comme un dégagement par rapport au savoir, il s'agit ici en premier lieu de renverser ce que l'homme croit savoir de lui pour lui rendre son ignorance et par le fait même sa capacité d'étonnement, d'éblouissement et d'émerveillement.

Au début des années deux mille, Novarina posait le problème par une formule aussi simple que tranchante : « Il y a dans l'homme quelque chose à

¹⁰³ Pour une synthèse de ces questions dans les œuvres de Novarina, Prigent et Verheggen, voir l'excellent article de Nathalie Dupont intitulé « Bêtes de langue » (*L'Esprit créateur*, volume 49, no 2, été 2009, p. 163-176.)

¹⁰⁴ Valère Novarina, « Impératifs », *Le Théâtre des paroles*, op. cit., p. 148.

¹⁰⁵ Valère Novarina, « Pour Louis de Funès », *Le Théâtre des paroles*, op. cit., p. 190.

détruire¹⁰⁶ ». Bien sûr, c'est là qu'intervient l'écrivain, et c'est là « ce que vient faire l'acteur sur le plateau : détruire quelque chose de l'homme¹⁰⁷ ». À en croire l'auteur, la figure humaine serait le lieu d'un siège, d'une domination par laquelle l'homme se prendrait en otage lui-même, en s'obligeant à se contempler sur tous les écrans, sur toutes les surfaces. Voilà pourquoi c'est sur l'image qu'il faut opérer en premier, cette image de l'homme « mouvante apparemment mais en réalité complètement fixe », cette « image répandue partout à n'en plus finir¹⁰⁸ » :

« L'homme », partout et de plus en plus, se limite à sa tête humaine, se filme nuit et jour en gros plan, s'affiche partout de la même façon, se réduit à l'identité de son visage et oublie l'entièreté de son corps, répète de lui-même la même image semblable à l'infini; cet homme *reproduit et répété à l'infini*, il faut peut-être le représenter maintenant d'un idéogramme, d'un croisement de bambous, d'un animal à l'envers, de cinq personnes à la fois, d'un acteur morcelé, d'un trait jaillissant, d'un pas de danse, d'un tatouage de la terre, d'une phrase en moins¹⁰⁹...

C'est un coup de vide qu'il faut porter à cette image : non pas en donner une image « de plus », mais au contraire travailler à défaire les représentations qui tournent en boucle sur tout support. Il y a là une tentative de simplifier la figure humaine pour lui redonner accès à sa propre nudité en lui rendant sa pauvreté originelle. Il s'agit de rompre l'ensorcellement en permettant au visage humain de trembler à nouveau, brouillant ainsi les représentations étouffantes d'humanité qu'on projette sur lui et dont le caractère mortifère mène l'homme au bord de l'asphyxie. Il faut défigurer l'homme, répète sans relâche Novarina, pour qu'il puisse respirer de nouveau et ainsi reprendre vie. C'est bien ce que cherchait à

¹⁰⁶ Valère Novarina, « L'homme hors de lui » (entretien avec Jean-Marie Thomasseau), dans *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 165.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Valère Novarina, *L'Envers de l'esprit*, Paris : P.O.L, 2009, p. 82.

¹⁰⁹ Valère Novarina, *Lumières du corps*, Paris : P.O.L, 2006, p. 77.

dire le texte consacré à Louis de Funès au milieu des années quatre-vingt : « Car le visage de l'homme n'est pas un pot à tendre bêtement aux projecteurs et objectifs des photographes, mais une surface qui doit trembler en deux par une force qui la prend et la pousse hors d'ici¹¹⁰. »

Une force qui pousse hors d'ici : c'est l'expérience d'une ouverture qui se veut radicalement expérience du dehors. En fait, il faudrait dire que de manière générale, chez Novarina, tout est tendu vers l'ouverture et vers le dehors. Chaque fois, il s'agit de faire du vide, de dégager les choses du joug de la gravité en les investissant de légèreté, comme s'il fallait les aérer, les soulager ou les libérer par respiration. Ainsi, dans *Le Drame de la vie*, l'Exécuté Buffet s'avance, au moment de son trépas (qui sonne la naissance de l'Homme de V.), pour lancer que « Tout ce qui est vide est parfait¹¹¹. » Il y a ici à l'œuvre une tension vers le dehors qui est aussi une passion pour le néant. C'est pourquoi Novarina se présente volontiers comme un « praticien du vide¹¹² » dont le mouvement premier est toujours vers l'extérieur, et jamais un mouvement de repli vers l'intérieur.

À ce sujet, il déclarait récemment, dans des entretiens menés par Olivier Dubouclez et publiés sous le titre *Paysage parlé*, que tout tourne pour lui « autour d'une question obsédante : qu'est-ce qui se passe dans la tête de l'homme¹¹³? ». Mais s'il est obsédé par ce qui se passe dans la tête de l'homme, ce

¹¹⁰ Valère Novarina, « Pour Louis de Funès », *Le Théâtre des paroles*, op. cit., p. 196.

¹¹¹ Valère Novarina, *Le Drame de la vie*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2003 [1984], p. 42.

¹¹² Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 70.

¹¹³ Valère Novarina et Olivier Dubouclez, *Paysage parlé*, Chatou : Les Éditions de la transparence, 2011, p. 162-163.

n'est pas par intérêt pour l'« intérieur humain » mais bien à cause de sa conviction qu'il y a quelque chose comme un noyau de vide au cœur de l'homme et que l'extérieur humain, on le porte aussi (et peut-être avant tout) au fond de soi. C'est pourquoi la bouche, je le disais d'entrée de jeu, est si importante : « Rien de matériel au fond de l'homme, mais sa bouche ouverte, son passage troué. *Pas de contenu*. [Il est n]é percé et miroir du sans-fond¹¹⁴. » S'il faut ouvrir la tête de l'homme pour voir ce qui se passe dedans, c'est parce que c'est le lieu du plus grand des mystères : celui du langage. C'est le siège de l'entrée et de la sortie d'homme, dans la mesure où le langage, c'est le grand dehors, c'est l'extérieur même que l'homme porte tout au fond de la bouche. Car c'est par le langage qu'on entre et sort de l'homme.

Bref, aucun intérêt ici pour les émotions humaines : on ne veut pas voir ou montrer comment l'homme se sent, mais bien comprendre comment le drame vivant du langage peut avoir lieu en lui. L'homme, s'il est un des thèmes principaux de l'œuvre de Novarina, ce n'est surtout pas pour mettre en scène ses névroses ou ses drames personnels. L'intérêt pour l'homme relève ici de l'étonnement perpétuel : il ne s'agit surtout pas de le singer en le représentant, mais de l'aborder comme un mystère à entretenir et à obscurcir sans cesse. Des interventions comme celle-ci — prononcée par Jean Grognon — foisonnent dans les textes de Novarina : « Ah, qu'est-ce que l'homme, qu'est-ce que l'homme? Ah, qu'est-ce que l'homme, qu'est-ce que l'homme? Ah, qu'est-ce que l'homme,

¹¹⁴ Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 37.

qu'est-ce que l'homme¹¹⁵? » L'homme est en quelque sorte le foyer de l'incompréhension, le paradoxe qui jette une lumière étonnante sur toute l'œuvre. Ici encore, c'est l'ouverture et le vide qui comptent — refusant le terme d'« individu », qui refermerait l'homme sur lui-même en l'entourant d'une sorte de cordon de sécurité, l'écrivain dit souvent sa préférence pour celui de « personne », qui place au contraire l'absence au fond de l'homme, comme un grand vide libérateur l'empêchant de se replier sur lui-même :

Il y a dedans nous une personne et il y a dedans nous personne. *Personne* est un des mots de notre langue qui s'ouvrent et s'offrent vides. Tout le contraire d'*individu*, qui est cadastral, matériel et propriétaire : enclos d'homme, sujet soumis et répertorié, Adam captif. L'homme est plus ouvert que ça. L'homme est plus ouvert que le mot qui le désigne. S'il est quelque chose finalement de *sacré* en l'homme — d'intouchable —, c'est bien ce vide, cette place vide, ce creux immatériel, ce champ d'évidements qui est un champ d'attractions¹¹⁶.

La question de l'homme s'incarne dans les fictions de différentes manières, mais chaque fois les êtres métamorphiques qui s'avancent sur la scène ne sont pas des figures de repli. Elles semblent plutôt trouées et percées, en quelque sorte ouvertes à tous vents. Dans les grands textes comme *Le Drame de la vie*, les êtres sont tellement ouverts les uns aux autres qu'ils ne semblent en fait jamais se séparer tout à fait, comme s'ils étaient mus par une même force ou portés par une même voix. Ainsi, les personnages apparaissent comme des êtres mi-humains, mi-animaux — ou mi-anges, mi-créatures de langage, sortes de pantins de paroles dotés d'une plasticité encore une fois vertigineuse.

La représentation de l'homme qui en ressort est en quelque sorte

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 350

¹¹⁶ Valère Novarina, *L'Envers de l'esprit*, op. cit., p. 124-125.

kaléidoscopée : pas une représentation homogène, mais une image mise en morceaux et recomposée autrement, à la façon du cubisme ou de l'art byzantin, que Novarina dit avoir « ardemment fréquenté » précisément à cause de leur façon de ne pas « saisir la vie de face, d'une seule prise¹¹⁷ ». Il s'agit d'aller « aux limites de la perception et fai[re] de l'œil humain l'œil d'une abeille : un organe où voir le monde au prisme, pour qu'il se défasse et se refasse, se construire à *l'instant* devant nous¹¹⁸ ». Cette dimension prismatique de l'écriture n'a cessé de gagner en importance dans les derniers essais. Mais de manière générale, je retiens de tout ceci qu'un impératif est à l'œuvre ici qui veut empêcher l'homme de représenter l'homme, et que plane en ce sens « quelque chose comme un *interdit de la représentation*¹¹⁹ ».

Cette tentation anthropoclaste repose sur la conviction qu'il faut sans cesse « brûler "les fétiches" *faits par nous-mêmes* [et] renverser les idoles mortes¹²⁰ ». La scène du théâtre et la page du livre sont ainsi le lieu d'une éclipse de l'homme opérée tant par l'écrivain que par l'acteur : « Ce qu'effectue l'acteur, et juste avant lui l'écrivain qui écrit le texte, c'est la "sortie d'homme"¹²¹. » La perspective varie d'un texte à l'autre, qui cherche à circonscrire les ressorts de ce phénomène pour le moins curieux qui obsède tant Novarina, mais qu'il s'agisse de l'écrivain ou de l'acteur, l'arrière-fond politique reste le même : c'est l'arrogance de l'homme qu'il

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Valère Novarina, *Lumières du corps*, *op. cit.*, p. 49.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹²¹ Valère Novarina, *L'Envers de l'esprit*, *op. cit.*, p. 79.

s'agit de miner ou à renverser. C'est à la supériorité de l'homme, celle qui lui permet de croire être au-dessus des animaux dans la grande famille des vivants, que Novarina oppose les figures les plus pauvres, les plus humbles, les plus idiotes.

Car « *Homme* est aujourd'hui un mot mécanique et vide, une idole, une coquille morte dans l'esprit. Anthropolâtrie partout : est vénéré partout *l'homme fait de main d'homme*. [...] Alors qu'il faudrait porter un regard sur l'homme depuis l'extérieur de l'homme : depuis l'animal, depuis Dieu, depuis le caillou, depuis le pantin¹²². » Dans les années soixante-dix, la pratique du « languisme » témoignait déjà d'une volonté de se défaire de la structure d'intentionnalité qui détermine traditionnellement le sujet poétique, dans la mesure où il s'agissait d'échapper au moi et d'assister à sa propre disparition en recueillant les traces de ce qui a lieu quand le sujet s'éclipse. On a vu rapidement qu'il s'agissait en quelque sorte de s'affranchir de l'identité humaine et de vider l'homme jusqu'à ce qu'il (ne) reste personne dedans. C'est toujours le cas dans les textes des années quatre-vingt, mais la violence qui caractérisait ces questions — par exemple dans « Le drame dans la langue française » — semble alors s'être apaisée, de telle sorte que cette syncope du sujet fait figure d'exorcisme particulièrement joyeux. C'est en tout cas ce que donne à penser le souhait de l'Homme de Quoi, qui s'écrit au milieu du *Discours aux animaux* : « Vivre sans moi serait ma joie¹²³! »

¹²² *Ibid.*, p. 49.

¹²³ Valère Novarina, *Le Discours aux animaux*, Paris : P.O.L, 1987, p. 166.

Il y a donc une certaine réversibilité — ou duplicité — à la « sortie d'homme » : c'est un acte de violence, certes, puisqu'il s'agit de « détruire » quelque chose dans l'homme, comme le rappelle Novarina. Mais c'est aussi un acte de joie. Et c'est là un élément très important, dans la mesure où la politique de la littérature de l'écrivain passe précisément par cette question. Car parallèlement aux références à la cure d'idiotie qui essaient chez lui, on trouve aussi plusieurs références à la joie. La mention la plus assertive à ce sujet se trouve peut-être dans *L'Envers de l'esprit*, où Novarina prétend que « [s]i [son] théâtre produit quelque chose d'utile, c'est quelque chose de l'ordre de la joie. Et une sorte de bénéfique sortie provisoire, un *désengagement humain*¹²⁴ ». La joie dont il est ici question est donc liée à la paradoxale « sortie d'homme » qu'il cherche à provoquer depuis le début de son œuvre. Car au bout de cet abandon de la figure humaine qui intéresse le dramaturge, le théâtre s'ouvre en quelque sorte sur une joie du vide, qui est un soulagement. C'est pourquoi l'homme doit arrêter de se singer lui-même et d'être hébété par sa propre image. Il doit sortir de lui-même pour (se) regarder depuis le dehors qu'il peut aussi être à lui-même : depuis l'animal et depuis Dieu, notamment¹²⁵.

Partout, chez Novarina, pleuvent ainsi les attaques contre les attributs qui permettent à l'homme de se démarquer de l'animal. S'il y a une joie à défaire l'homme, s'il y a une joie qui vient de la défaite de l'homme, c'est une joie qui

¹²⁴ Valère Novarina, *L'Envers de l'esprit*, op. cit., p. 87.

¹²⁵ « *L'homme*, il faut le représenter à nouveau troué par Dieu ou en animal. Ou muet comme les pierres. » (Valère Novarina, *Lumières du corps*, op. cit., p. 77.)

apparaît quand est libérée l'espèce de puissance animale qui se cache d'ordinaire sous nos masques humains. L'animal, ici, est ce qui est sans figure, sans visage — avant tout ce qui échappe à la pétrification qui guette notre monde rempli d'images. Il est arrivé quelquefois à Novarina d'évoquer, par une formule étonnante et magnifique, ce qu'il appelle « l'animal du langage ». Remettre le langage au feu pour qu'apparaisse enfin, chaque fois comme si c'était la première fois, l'animal du langage : voilà peut-être pourquoi l'auteur semble toujours en quête d'une longue « catastrophe rythmique¹²⁶ ». Et la passion jubilatoire qui anime cette œuvre est peut-être ce qui permet à la joie d'en être le moteur silencieux — ou l'architecture invisible. C'est une joie impersonnelle, peut-être celle qu'on pourrait appeler la joie de l'idiot. Chaque fois, il s'agit de soulager l'animal humain de la nécessité de se singer lui-même en faisant un saut hors de la hiérarchie traditionnelle du vivant.

Il reste que la question se pose de savoir, concrètement, comment briser une image? Comment peut-on mettre fin à la domestication de l'homme par l'homme? La première réponse est la plus simple et la plus joyeuse : il suffit de le tourner au ridicule. Il suffit de se moquer de lui jusqu'à ce qu'il soit tordu par le rire que lui cause la vision de lui-même qu'il peut avoir dès qu'il sort, dès qu'il atteint le grand dehors animal ou divin. C'est le rire qui est ici la grande délivrance : « Le rire ne vient pas résoudre, mais témoigner d'un paradoxe. On rit de l'accroc, de l'accident humain. [Le rire est] une émotion si profonde qu'elle se

¹²⁶ Valère Novarina, « Impératifs », *op. cit.*, p. 148.

brise¹²⁷. » Une émotion si profonde qu'elle se brise : c'est l'expérience de quelque chose qui est sans raison et qui nous dépasse. Novarina insiste d'ailleurs sur le fait que le rire n'est « pas du tout satanique mais baptismal¹²⁸ » : le signe d'une renaissance ou d'un renouvellement, comme s'il nous permettait de reprendre vie.

Il y aurait un baptême par le rire : un baptême, c'est-à-dire — étymologiquement — une plongée ou une immersion. Non pas une immersion dans l'eau sous le mode du baptême chrétien, mais une plongée ou une échappée du côté de l'insignifiance ou de l'incompréhensible. Voilà pourquoi le rire témoigne d'un paradoxe : il prend le contre-pied des certitudes logiques et de toute vraisemblance. C'est particulièrement sur ce plan qu'opère l'écriture de Novarina, toujours attentive à neutraliser la vraisemblance et à brouiller le cadre logique de l'action en enchaînant les épisodes impossibles les uns après les autres. Elle cherche sans relâche le rire et la joie. Les grands comiques, avec Louis de Funès en tête, font ainsi figures de saints. Ce n'est donc pas un hasard si le cirque est un modèle pour l'auteur : c'est là qu'a lieu « le sacrifice comique¹²⁹ », là où « les artistes [vont] s'alimenter de rythmes et de métamorphoses, se griser d'espace¹³⁰ ». Fidèle aux paroles de son père, qui aimait bien répéter « que le théâtre, comparé à la puissance inventive de la piste circulaire, ne va[u]t pas grand-chose¹³¹ », c'est le cirque qui est ici l'art noble par excellence. Car il est

¹²⁷ Valère Novarina, *L'organe du langage, c'est la main*, op. cit., p. 129.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹³¹ *Ibid.*

important de tourner l'homme au ridicule en l'empêchant de se prendre au sérieux. Et c'est avant tout le grand soulagement du rire qui permet à chacun de se retirer momentanément de l'humanité, de quitter l'homme le temps d'être traversé par le langage et d'être remis en vie par la bête de joie qu'on porte chacun au fond de la bouche — et qu'il suffit, comme dirait Novarina, de libérer par respiration.

Cela dit, il faut bien comprendre qu'ici le comique n'a rien à voir avec l'ironie ou l'humour. Tandis que l'humour « établit une connivence » qui « nous agite de ricanements complices » en nous liant les uns aux autres, le comique « coupe les ponts, ouvre des gouffres » et nous libère en nous permettant de « nous abîme[r] dans le rire¹³² ». Le rire du grand sacrifice comique qui intéresse Novarina agit à la façon d'« un spasme respiratoire qui nous permet de ne pas mourir de contradictions : il touche les limites de la raison, éprouve la fin du langage, tombe et s'agenouille devant le paradoxe, reconnaît les limites de l'esprit humain¹³³. » C'est pourquoi il est thérapeutique : « il soigne, il nous lave, il renouvelle soudain les forces psychiques¹³⁴... »

À l'opposé de ce qui relève de l'humour et de l'ironie, le rire comique se veut « une forme de la prière¹³⁵ » — et dans la mesure où il « vient mettre à vif les plus grandes tensions de la pensée¹³⁶ », Novarina n'hésite pas à le qualifier

¹³² Valère Novarina, *Lumières du corps*, op. cit., p. 55-56.

¹³³ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 56.

d'« exercice spirituel¹³⁷ ». Et en effet, quand le rire secoue l'animal humain, tout se passe comme s'il était gagné par une plasticité infinie — comme si la tension vers l'animal (ou vers Dieu) s'accompagnait toujours d'un saut hors du régime de la représentation. C'est en ce sens, aussi, que le rire est un remède contre la fixité des images :

Ce théâtre est là pour vivifier : vivifier celui qui l'a écrit, vivifier l'acteur qui l'a joué, redonner de la force au public. Ce n'est pas du théâtre totalitaire, comme souvent aujourd'hui, du théâtre punitif où l'assemblée des spectateurs est mortifiée, culpabilisée, abasourdie et rendue source — non, tout au contraire! chacun doit en ressortir neuf et nettoyé par une table rase et un *débarrassement* du monde. Lavé par le rire¹³⁸.

Il y a dans le rire une force profondément défiguratrice qui permet à l'homme de se dégager de l'encombrante gravité du monde. À l'inverse de Bergson qui disait que le comique exige, « pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur », comme s'il s'adressait « l'intelligence pure¹³⁹ », le rire du grand sacrifice comique commence pour Novarina là où la raison abdique, là où elle se retire ou se replie, comme s'il s'agissait non pas d'une adresse à « l'intelligence pure » mais bien d'une syncope de la raison qui témoigne d'un acquiescement ou d'une acceptation de la vie. C'est tout le sens du gai savoir nietzschéen, qui est précisément une alliance du rire et de la sagesse — de fait, cette alliance bien singulière rejoint sans doute ce que Novarina appelle la joie.

J'ai signalé qu'on pouvait ressentir devant les dialogues insensés de Novarina quelque chose de l'ordre de l'inquiétante étrangeté dans la mesure où on

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Valère Novarina, *L'Envers de l'esprit*, op. cit., p. 87.

¹³⁹ Henri Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris : P.U.F, coll. « Quadrige »,

se trouve confrontés à une langue qui cherche à s'émanciper de toute logique communicationnelle ou démonstrative. Il me faut maintenant ajouter que c'est précisément l'expérience de la joie, dans la mesure où la joie est pour Novarina le nom de ce qui survient quand on arrive à sentir, à même le langage, un effondrement de l'homme. Pour reprendre le vocabulaire de Clément Rosset, on pourrait dire que la « sortie d'homme » qui intéresse le dramaturge est aussi une tentative de rendre à l'homme sa dimension « nécessairement quelconque », donc insignifiante. C'est l'homme comme bête atteint de la « folie du sens » qui est attaqué. Le sens de l'homme, voilà ce qui est court-circuité. C'est là probablement aussi ce à quoi Novarina fait référence quand il dit qu'il y a dans l'homme quelque chose à détruire.

À la fin, que reste-t-il dans cette langue? L'auteur dit qu'« [o]n y entend quelque chose comme le son fondamental¹⁴⁰. » Quelque chose parle mais ce n'est plus un homme : les choses, prétend-il, parlent toutes seules. C'est impossible, bien sûr. La langue, après tout, est humaine. C'est Ludwig Wittgenstein qui écrivait, à la toute fin de son *Tractatus logico-philosophicus*, que « [s]ur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence¹⁴¹ ». Cette prise à parti du texte de Wittgenstein m'a toujours étonné de la part de Novarina, lui qui a si peu écrit sur d'autres livres — à l'exception de la Bible ou d'autres textes de nature souvent « spirituelle », qui sont pour la plupart vieux de quelques siècles. Récemment, le

2007 [1940], p. 4.

¹⁴⁰ Valère Novarina, « Le drame dans la langue française », *op. cit.*, p. 56.

¹⁴¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1922], traduction de Gilles-Caston Granger, p. 112.

dramaturge disait encore combien le célèbre mot de Wittgenstein incarnait pour lui une très grande tristesse. Et la joie que j'essaie d'indiquer à partir de l'œuvre de Novarina est avant tout l'envers de cette tristesse causée par un impératif de silence devant l'indicible.

Si l'on se tourne vers les philosophes, c'est le caractère irrationnel de la joie, voire sa dimension aporétique, qui est souvent relevée. Dans ses *Cahiers*, c'est bien là-dessus qu'insistait par exemple Cioran au mois de juin 1958 en notant simplement qu'« [i]l n'y a rien de plus énigmatique que la joie¹⁴² ». D'une certaine manière, on pourrait dire que c'est précisément ce qui est en jeu chez Novarina : une volonté assez étonnante de semer le paradoxe, de tendre vers l'incompréhensible en s'approchant constamment de ce qu'il y a de plus énigmatique dans le langage. C'est encore là une façon d'évoquer la critique du sens sur laquelle j'ai déjà insisté : rien ne doit se soumettre à la compréhension, mais tout doit rester pour Novarina le plus vif possible, le plus incompréhensible ou le plus énigmatique.

Interdit de faire l'homme, interdit de jouer à l'animal qui comprend. Au contraire, comme l'écrit encore Novarina : « l'homme doit être à nouveau [rendu] incompréhensible, incohérent et ouvert¹⁴³ ». Et c'est là où opère la politique de la joie qui est à l'œuvre ici : elle touche précisément les limites du langage et les limites de la signification. En ce sens, la joie est peut-être précisément ce qui

¹⁴² Emil Cioran, note du 25 juin 1958, dans *Cahiers*, Paris : Gallimard, 1997, p. 26.

¹⁴³ Valère Novarina, *Lumières du corps*, op. cit., p. 28.

ouvre vers un au-delà ou un en-deçà du principe de compréhension.

C'est pourquoi l'auteur me semble plus proche du dernier Wittgenstein, celui qui notait quelques années avant sa mort, les deux phrases qui suivent dans un carnet : « N'aie surtout pas honte de dire du [non-sens]! Tu dois seulement être attentif à ton propre [non-sens]¹⁴⁴. » C'est à cela que nous invitent les textes de Novarina : à prendre au sérieux un régime de lisibilité de la littérature qui fait une large place à l'insensé comme à l'insignifiant. C'est seulement à ce prix que l'on arrivera peut-être à entendre, un tant soit peu, ce qui a lieu d'impossible dans la bouche.

¹⁴⁴ Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, Paris : GF Flammarion, 2002, p. 123. La traduction publiée, qui est de Gérard Granel, va plutôt comme suit : « N'aie surtout pas honte de dire des absurdités! Tu dois seulement être attentif à ta propre absurdité. » Cependant, l'allemand « Unsinn » du texte original signifie littéralement « non-sens » plutôt qu'« absurdité ».

Chapitre 6

Pierre Guyotat et le drame d'écrire

« Tant qu'on s'obstinera à ne voir dans mes écrits que du sexe, la musique en restera muette. Et moi, tant que cet état durera, j'accélérerai le rythme de cette figuration et de cette musique. J'accélérerai le nombre des noms, la vitesse des figurations, en même temps que je réduirai leurs signes, leur lexique et leur syntaxe, autant dire que j'en ai jusque pour la fin de mes jours et bien après. Tout un roman de Sade prolétarisé, je le mettrai dans une seule mesure de Webern. »

Pierre Guyotat,
« Cassette 33 tours longue durée »

On le répète depuis longtemps : les livres de Pierre Guyotat sont illisibles. Devant la violence et la fougue d'*Éden, Éden, Éden*, fiction parue en 1970, le jugement légal est rapidement tombé : le texte était irrecevable devant la loi et la loi devait frapper. Le livre était obscène, certes, mais, de l'aveu de tous, lisible, et le Ministère de l'Intérieur a jugé nécessaire d'en interdire l'affichage, la publicité et la vente aux mineurs. Et par la suite, l'auteur n'a rien fait pour améliorer son cas. Au contraire, quand on a ouvert cinq ans plus tard son livre suivant, *Prostitution*, le malaise a été haussé d'un cran tant cette fois ce n'étaient pas que les corps qui étaient violentés, mais bien la langue française, qui y semblait au premier coup d'œil métamorphosée : « “[debout, la bouch'!, j'a b'soin”] [..., te m'veux, m'sieur l'hommm'?” — “j'vas t'trequer au bourrier!” — “j't'déslip', m'sieur l'hommm'?” —

“oua.., tir’-moi l’zob du jeans a j’vas t’triquer¹!” »...

On n’a pas crié, cette fois, au scandale. En fait, on n’a pas crié du tout : le livre était illisible, disait-on. Il n’était pas lu puisqu’il ne pouvait pas l’être. L’affaire était entendue, et le silence entourant la publication² confirma la non-lecture, qui à son tour renforça le jugement d’illisibilité. On ne savait pas quoi en faire. C’est ce que disait en toute simplicité son éditeur, Claude Gallimard, au moment d’introduire le livre en 1975 : « Le vrai problème que ce texte à proprement parler inqualifiable pose jusqu’au malaise est celui de sa lecture³. » L’écrivain était cette fois coupable d’avoir profané le langage : « La violence, la sauvagerie du langage qui s’acharne à ruiner toute rhétorique vont à l’encontre même de l’écrit », indiquait l’éditeur avant de conclure que *Prostitution* « exige que l’on s’interroge sur l’approche que l’on peut en faire⁴. » On n’a toujours pas fini de s’interroger, comme en témoigne la consécration paradoxale qui est celle de Pierre Guyotat depuis le tournant du siècle. Consécration paradoxale, parce que le succès critique dont jouit cette œuvre ne va pas sans un certain malaise qui donne l’impression que peu de gens, au final, lisent les fictions publiées par l’auteur après *Éden, Éden, Éden*. Autant dire clairement que ce n’est pas à nous de les lire, comme l’a fait Pierre Brunel au moment de la parution de *Progénitures*,

¹ Pierre Guyotat, *Prostitution*, Paris : Gallimard, coll. « L’imaginaire », 1987 [1975], p. 9. Les crochets sont dans le texte.

² Dans sa biographie de l’écrivain, Catherine Brun raconte bien à quel point les réactions ont été rares devant cette parution : seule Marianne Alphant, dans *Les Cahiers du chemin* (no 27, avril 1976) a proposé une réelle lecture du texte. Voir Catherine Brun, *Pierre Guyotat*, Paris : Léo Scheer, 2005, p. 310.

³ Claude Gallimard, « Note de l’éditeur », dans *Ibid.*, p. 365.

⁴ *Ibid.*

nouvelle fiction de Guyotat parue en 2000. Il s'agit, tranchait Brunel, d'« un livre illisible pour tout autre que [l'auteur] lui-même⁵ ».

Si le jugement de Brunel est réducteur, voire caricatural, il est toutefois symptomatique d'un déplacement intéressant quant aux questions de lisibilité qui m'intéressent ici. En parlant de malaise devant *Prostitution*, Claude Gallimard introduisait le livre de manière assez ouverte, en soulignant simplement qu'il fallait s'interroger sur les possibilités de sa lecture (qui pourra lire ce livre? et comment celui qui le pourra le lira-t-il?). D'une certaine manière, Pierre Brunel répond à ces questions vingt-cinq ans plus tard en disant que les livres de Guyotat sont illisibles pour tout le monde sauf l'auteur lui-même. Cette fois, le malaise est posé de manière fermée, comme par exclusion de celui qui parle de l'hypothétique communauté des lecteurs de Guyotat, qui, selon Brunel, ne serait composée que de Guyotat lui-même. S'il fallait résumer le déplacement sous forme de questions, je dirais qu'il ne s'agit plus de se demander « qui pourra lire ce livre? », mais « qui d'autre que Guyotat pourra le lire? ».

Entre les deux formules, c'est la place qui est faite à l'auteur dans le dispositif de lecture de ses propres livres qui frappe. Et en vingt-cinq ans, entre 1975 et 2000, les façons dont Pierre Guyotat s'est publiquement mis en scène (et en récit) ont en effet changé du tout au tout. Si on prend la déclaration de Brunel comme un symptôme, il faut admettre qu'il y a d'autres façons, moins

⁵ Pierre Brunel, *Où va la littérature française aujourd'hui?*, Paris : Vuibert, 2002, p. 33. Je dois cette référence à Katerine Gagnon, auteure d'une thèse importante consacrée à l'œuvre de

caricaturales, de l'entendre : les livres de Guyotat sont illisibles pour les autres parce que l'auteur lui-même prend tellement de place qu'on ne peut pas avoir accès directement à son œuvre — ce qui peut s'entendre aussi de plusieurs manières. L'une serait de dire que la mise en scène de soi qu'a opérée Guyotat au fil des dernières décennies a laissé dans l'ombre son œuvre fictionnelle — comme s'il lui avait fait écran. L'autre renverrait plutôt au jugement de Guyotat à propos des lectures que d'autres que lui-même ont faites de ses propres livres : après tout, il laisse souvent entendre qu'on n'a rien compris à ses livres, qu'on l'a mal lu, etc., invalidant, bref, les lectures de son œuvre qui ne sont pas les siennes. Ce faisant, c'est aussi paradoxalement lui-même qui se déclare, pour les autres, illisible.

C'est pour l'essentiel ce phénomène que je voudrais mettre en évidence dans le déploiement de l'œuvre de Guyotat, en m'intéressant particulièrement au rapport entre lecture possible et explication de l'auteur. Mon hypothèse est simple : cette logique de l'explication conditionne la lisibilité d'une œuvre. Cela tient presque de l'évidence, mais il reste à en préciser les modalités et à observer comment ce phénomène se met en place dans la genèse et la réception d'une œuvre — car c'est là quelque chose qu'il faut envisager à l'articulation de la singularité et de la communauté. La notion de posture sera donc ici d'une grande importance, puisqu'elle renvoie, je le rappelle, à la mise en scène de soi et à l'image de l'auteur qui circule au sein du champ littéraire. Notion hybride, donc,

Guyotat, soutenue à l'UQAM en 2013 (*Faire chanter la langue : approches de la défiguration dans l'œuvre de Pierre Guyotat*). La référence aux travaux de Pierre Brunel se trouve p. 159.

qui a trait à l'analyse du discours et à la sociologie, et qui permet d'envisager un phénomène littéraire dans sa globalité⁶. Car la posture, je le disais en première partie, n'est pas seulement construite par l'auteur, et elle n'est pas non plus simplement une émanation du texte. Le discours de l'écrivain y participe, tout comme la réception critique de son travail. Il s'agira donc, notamment, à propos de l'œuvre de Pierre Guyotat, de suivre quelques mises en scène de l'auteur à partir des récits qu'il a produit de sa vie et de son expérience littéraire. Ce faisant, j'en profiterai pour réfléchir à la dimension existentielle du geste d'écriture dans son rapport au lisible et à l'illisible. Dans ce parcours qui cherchera aussi à jeter un éclairage sur la trajectoire singulière de Guyotat, je m'appuierai sur le discours biographique et autobiographique, et sur l'abondant paratexte qu'a produit l'auteur pour accompagner ses fictions.

6.1. Littérature de guerre

Revenons un peu en arrière. J'évoquais d'entrée de jeu la parution remarquée d'*Éden, Éden, Éden* en 1970, mais le premier texte publié par Guyotat s'intitule *Sur un cheval* et est paru en 1961 au Seuil dans la revue *Écrire*, dirigée par Jean Cayrol, où de nombreux jeunes écrivains publient alors leurs premiers textes (c'est là, par exemple, que Denis Roche publie *Forestière amazonide* en 1962, et que Philippe Sollers publie *Le défi* en 1957, la même année où Marcelin Pleynet publie aussi ses premiers textes dans la revue). C'est donc autour de cette revue

⁶ Voir supra, p. 127-131, pour une présentation plus exhaustive.

que se rencontrent les jeunes écrivains qui seront au cœur du groupe Tel Quel, fondé en 1960, c'est-à-dire l'année précédant la parution du texte de Guyotat. Sans jamais occuper une position déterminante dans le groupe, Guyotat sera, au tournant des années soixante-dix, pendant un moment associé à Tel Quel.

Dès le contrat de publication de *Sur un cheval* signé, Pierre Guyotat, qui refuse de se soustraire à l'obligation militaire, est appelé en Algérie à l'automne 1960. Cette expérience de la guerre, longuement documentée dans la biographie de Catherine Brun, laissera une marque durable sur son imaginaire littéraire, où la question de la liberté et de l'asservissement est centrale. En 1962, au printemps, il est arrêté en Grande Kabylie, puis interrogé et inculqué de complicité de désertion, d'atteinte au moral de l'armée et de possession de livres et journaux interdits. Il est mis au cachot, en secret, pendant trois mois : c'est là, par exemple, où il recevra le dixième numéro de la revue *Écrire*, dans lequel paraît *Sur un cheval*. C'est un élément certes anecdotique, mais qui est important pour la posture de subversif (et victime des autorités) que va peu à peu construire Pierre Guyotat après la parution de ses livres suivants. En effet, quand paraît *Tombeau pour cinq cent mille soldats* en 1967, son premier grand livre, qui entremêle imaginaires guerriers et sexuels, l'ouvrage connaît un certain retentissement : la critique lit dans ces chants les échos de la guerre d'Algérie⁷.

⁷ Donatien Grau, spécialiste de de Guyotat, résume ainsi la situation : « [Pierre Guyotat] serait revenu de la guerre profondément déstabilisé et son œuvre en tirerait les conséquences : le monde de *Tombeau* serait l'Algérie en guerre, vue par un soldat qui le déplace dans un univers poétique. C'est ainsi qu'une partie de l'opinion a reçu l'œuvre à sa parution en 1967. » (Donatien Grau, « L'enfance de l'art », *Critique*, no 824-825, janvier-février 2016, p. 40.)

C'est cette réception qu'évoque Michel Foucault en 1970, dans un texte en forme de lettre (qui devait accompagner dans la presse *Éden, Éden, Éden*) :

Je me demande si le *Tombeau* n'est pas passé à la faveur d'une fausse dramatisation; on a dit : c'est l'Algérie, c'est l'occupation, alors que c'était le piétinement de toute armée, et le brouhaha infini des servitudes. On a dit : c'est le temps où nous étions coupables, nous nous y reconnaissons, nous voilà donc innocents, alors que ces coups, ces corps, ces blessures dans leur nudité, loin d'être une image de la morale, valaient pour le signe pur de la politique. À l'abri de la grande excuse guerrière, ce que vous racontiez nous parvenait allégé comme un chant du lointain. Votre triple *Éden* reprend le même discours, mais à la plus petite distance possible, au-dessous des limites de l'accommodation. On ne peut plus voir, on ne peut plus imaginer le lieu où vous parlez et d'où nous viennent ces phrases, ce sang : brouillard de l'absolue proximité⁸.

La formule est frappante : le *Tombeau* a été reçu avec enthousiasme, écrit Foucault, parce que son contenu valait pour « le signe pur de la politique ». Un signe renvoie à quelque chose qui vaut pour une chose autre que lui-même, qu'il évoque ou représente, donc, à titre de substitut. On aurait lu *Tombeau pour cinq cent mille soldats* comme la représentation d'une scène politique exagérée à l'excès; on l'aurait lu comme une dénonciation de la guerre⁹. Alors que, dit Foucault, cela n'est plus possible avec *Éden, Éden, Éden* en 1970 : ce livre-ci n'a plus « la grande excuse guerrière » pour être acceptable aux yeux du public. Le

⁸ Michel Foucault, « Il y aura scandale, mais... », *Le Nouvel Observateur* du 7 septembre 1970. Le texte est repris dans le dossier critique compris dans Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, Paris : Gallimard, 1972, p. 160. Il se trouve aussi dans le deuxième tome des *Dits et écrits* de Foucault, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 74-75.

⁹ De son point de vue, voici ce que Guyotat, dans une lettre à Jean-Edern Hallier, dit du rapport de *Tombeau* à l'Algérie : « Paradoxalement ce livre [...] n'a que peu de rapports avec la guerre d'Algérie telle que j'ai pu la vivre. Mon propos essentiel a été d'extraire de multiples expériences vécues ou rêvées de primitivismes un matériau propre à l'élaboration prochaine [...] d'une thématique moderne, prospective, d'une forme intégralement épique. La guerre d'Algérie m'a fourni des éléments pour la description d'une intimité primitive : corps, vêtements, nature, accouplements, nourriture, hygiène, excréments, mais ce sur quoi l'opinion française, en son temps, s'est émue : tortures, massacres, viols, etc. en somme un tragique affaibli (dont moi-même j'ai pu alors, sur place, constater les effets, douloureusement) je l'ignore ou le traite dérisoirement ». (Lettre du 15 novembre 1966, cité dans Catherine Brun, *Pierre Guyotat, op. cit.*, p. 169.)

lyrisme épique de *Tombeau* se radicalise dans *Éden*, où la syntaxe normative est abandonnée au profit d'une écriture beaucoup plus défigurée, qui utilise à l'excès certaines ressources de la ponctuation (virgules, points-virgules, barres obliques, etc.) sans toutefois proposer des unités syntaxiques traditionnelles. Le texte s'ouvre en effet sur une barre oblique et se termine sur une virgule, et entre les deux, comme une seule longue phrase : un bloc massif, d'environ trois cent pages, que rien n'arrête, et qui donne à celui qui s'en approche le sentiment d'une « absolue proximité », comme le remarquait Foucault avec justesse, comme si toute mise à distance était impossible. Au final, la structure et l'arc narratif ne sont pas faciles à circonscrire et des questions de lisibilité se posent déjà, même si la défiguration n'a pas encore gagné la dimension qu'elle a dans l'œuvre plus tardive de Guyotat, où les mots sont littéralement travaillés de l'intérieur et en deviennent parfois méconnaissables.

À cet égard, *Éden* semble, au mot à mot en tout cas, relativement lisible. En voici le début :

/ Les soldats, casqués, jambes ouvertes, foulent, muscles retenus, les nouveau-nés emmaillotés dans les châles écarlates, violets : les bébés roulent hors des bras des femmes accroupies sur les tôles mitraillées des G. M. C.; le chauffeur repousse avec son poing libre une chèvre projetée dans la cabine; / [...] les soldats assoupis se redressent, hument les pans de la bâchent, appuient leurs joues marquées de pleurs séchés contre les ridelles surchauffées, frottent leur sexe aux pneus empoussiérés; creusant leurs joues, salivent sur le bois peint; ceux des camions, descendus dans un gué sec, coupent des lauriers-roses, le lait des tiges se mêle sur les lames de leurs couteaux au sang des adolescents éventrés par eux contre la paroi centrale de la carrière d'onyx¹⁰;

L'enchevêtrement étroit des imaginaires guerriers et sexuels y est d'emblée

¹⁰ Pierre Guyotat, *Éden, Éden, Éden*, Paris : Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1985 [1970],

explicite. La violence, aussi, l'horizon d'un monde qui a quelque chose d'abject ou de monstrueux, voire d'inhumain, comme plusieurs n'ont pas manqué de le souligner depuis la parution de ce livre. Un travail de la description qui reste au plus près des corps, des gestes faits par les uns et les autres, assouvissant leurs désirs ou ceux de leurs maîtres, à qui ils sont asservis. Une étonnante sensualité, attentive à faire ressortir la richesse de la matière, qui joue un rôle toujours important dans l'action. Ce monde, déjà, tourne autour de la figure de l'esclave, sur laquelle je reviendrai puisqu'elle est peut-être la donnée la plus fondamentale du travail de fiction de Pierre Guyotat. C'est un monde, en tout cas, que l'on ne (re)connaît pas : il y a une certaine abstraction du lieu, du contexte, qui empêche toute identification concrète à des coordonnées socio-historiques précises.

On n'a pas manqué d'en souligner la violence et la monstruosité. L'humanité qui y est mise en scène est à peine reconnaissable tant elle semble soumise à la dureté d'un monde d'une cruauté inouïe. On a souvent remarqué, avec raison je crois, que c'est une représentation-limite de l'humanité que met en scène l'œuvre de Guyotat — ou une sorte de limite de l'humanité, qui n'est pas sans lien avec une forme d'animalité. Michel Surya, par exemple, ne dit pas autre chose : « Guyotat ne cesse pas de mettre en scène cette lie humaine dont on a un temps cru qu'elle servirait de levain, de levier, d'élévation, de soulèvement pour un humanisme possible, dont on a plus tard vu qu'elle a servi de prémonition à

une animalisation réelle [...]»¹¹. » Sa réflexion est pertinente sur l'état des figures de Guyotat :

Cette humanité qu'il représente est-elle encore une humanité? N'est-elle pas davantage une animalité? Elle n'est ni l'une ni l'autre. Ou l'une et l'autre. Les putains qu'on y voit vivre n'atteignent pas sans doute à l'état humain. Ils n'atteignent pas non plus à l'état animal, auxquels pourtant leur vie ressemble par plus d'un trait¹².

C'est cette animalité humaine, qu'il repère aussi chez d'autres écrivains, de Franz Kafka à Bruno Schulz, que Michel Surya propose d'appeler « humanimalité¹³ ». Chez Guyotat, c'est le mot « putain » qui cristallisera cet état si particulier, qui gagnera au fil de l'œuvre une sainteté paradoxale, à laquelle je reviendrai.

Il y a d'abord l'articulation de ce contenu au travail sur le langage : c'est pour donner vie ou voix à ces êtres ou à ces figures que la langue doit être travaillée, ou métamorphosée ainsi. Je donnerai un aperçu de ce mouvement de défiguration de livre en livre, mais il faut comprendre qu'à mesure que le monde auquel il cherche à donner lieu gagne en horreur et en cruauté, la langue qu'il emploie pour le raconter ou le chanter s'éloigne à son tour de plus en plus de la langue partagée par l'ensemble des hommes. Je parle d'une montée de l'horreur, et cela est vrai au moins jusqu'à *Prostitution* (1975) et à l'ouvrage simplement intitulé *Le Livre* (1984). Avec *Progénitures* (2000), il en va autrement, tant cette fiction est portée par un étonnant mélange de cruauté et de douceur. Il reste que

¹¹ Michel Surya, *Humanimalités*, op. cit., p. 82.

¹² *Ibid.*, p. 82-83.

¹³ « "Humanimalité" de façon à ne plus faire qu'un seul genre des deux que l'idéalisme même révolutionnaire n'a que trompeusement constitués; "humanimalité" pour donner un nom à ce que ne séparent plus le besoin ni la peur, l'abandon ni la honte, le surgissement ni la fuite, la fierté ni l'humiliation; pour donner un nom à une humanité nue (Hannah Arendt), à la nudité de la lie humaine que représente cette oeuvre [...]. » (*Ibid.*, p. 83.)

dans tous les livres de l'écrivain, il y a un lien très étroit entre le travail sur le langage et le contenu. La défiguration de la langue à laquelle se livre Guyotat ne va pas sans une défiguration qui touche la représentation des corps, par exemple, ou encore la structure narrative, qui subit dans chaque livre des métamorphoses importantes jusqu'à ce qu'il ne reste plus qu'une architecture polyphonique, portée par des dialogues qu'il est difficile de ramener à un contenu narratif précisément identifiable. De même que, j'y arrive, il y a un rapport très étroit entre ce travail sur le langage, ce travail sur le contenu, et la façon qu'a Pierre Guyotat de vivre l'écriture de ces fictions.

Par ailleurs, il y a une importante logique de la révélation dans cette œuvre, dans la façon dont elle se justifie et dont les critiques qui l'encensent la justifient. La question de l'inhumain y est directement liée, comme en témoigne cette remarque de Ray Brassier dans un article récent : « Le résultat [dans *Éden, Éden, Éden*] est une vision en parallaxe par laquelle nous voyons l'inhumain *pour la première fois* : l'inhumain est la superposition paralactique de l'humain et du non-humain¹⁴. » J'évoquais la guerre, mais de manière plus générale il faudrait insister sur le lien étroit que l'écriture de Guyotat entretient avec l'Histoire. Cette logique de la révélation s'inscrit aussi dans ce rapport. Toujours à propos d'*Éden, Éden, Éden*, par exemple, ce qu'en dit encore Ray Brassier : « Guyotat réintègre les catastrophes de l'histoire du xx^e siècle — la guerre totale, le génocide, les

¹⁴ Ray Brassier, « “Le plus de noirceur, le plus d'éclat” : l'inhumanité de Pierre Guyotat », *Critique*, no 824-825, janvier-février 2016, p. 64. La notion de « parallaxe » renvoie aux travaux de Slavoj Žižek et cherche à décrire un changement de perspective inscrit dans la chose même. C'est moi qui souligne.

déplacements de populations — dans le trauma absolu qu'est l'Histoire, de la même manière qu'il réintroduit ce trauma universel dans les ravages de l'histoire locale [...] ¹⁵. » Ce rapport à l'Histoire investit la figure de l'écrivain d'une mission qui relève d'un héroïsme explicite. Le philosophe Alain Badiou, dans le dossier de la revue *Critique* consacré à Guyotat à l'hiver 2016, écrit ainsi : « Prenant notre monde sur ses épaules d'écrivain, sublimant par les principes inflexibles l'obscénité de l'exposition généralisée, Guyotat a inventé la cosmologie prostitutionnelle ¹⁶. » L'écrivain Guyotat prend notre monde sur ses épaules!... La formule n'est quand même pas banale. J'aurai l'occasion de donner d'autres exemples similaires qui participent à la construction d'une posture de l'écrivain en héros capable de porter sur lui les maux de l'Histoire. Le paratexte guyotien y contribue aussi bien évidemment, mais plusieurs critiques n'ont pas manqué d'abonder en ce sens.

Pour aborder ces questions, qui sont à la croisée du l'intra- et de l'extra-textuel, la perspective descriptive proposée par Nathalie Heinich me semble toujours pertinente : il s'agit de prendre les discours au sérieux en tentant de comprendre la logique selon laquelle une expérience est vécue par les acteurs, en restituant autant que possible la façon dont ces derniers donnent sens à leurs actions. Il s'agit d'explicitier un système de représentation : en l'occurrence, celui de l'héroïsme de l'écrivain, figure construite à la fois par l'auteur et par la critique.

¹⁵ *Ibid.*, p. 62-63.

¹⁶ Alain Badiou, « L'enfance de l'art », *Critique*, no 824-825, janvier-février 2016, p. 55.

Cette figure sera toujours ici présente en filigrane de mon propos tant elle est liée, chez Pierre Guyotat, d'une part à l'expérience littéraire (elle prend ainsi une dimension existentielle importante, que je veux souligner) et d'autre part à la lisibilité du texte ainsi produit. C'est donc la cohérence interne de cette œuvre — comme dispositif rhétorique et performatif, mais aussi comme forme de vie — que je cherche à expliciter. Les commentaires de Ray Brassier et Alain Badiou cités à l'instant donnent déjà à voir comment ceux qui lisent cette œuvre la reçoivent et en construisent à leur tour la logique. Une chose, ici, est étonnante : de tels commentaires critiques, je le montrerai en entrant peu à peu dans le paratexte, reprennent la plupart du temps, en leur faisant subir quelques déplacements, des propos de Pierre Guyotat lui-même. En ce sens, ils relèvent précisément de cette logique de l'explication que je cherche à indiquer, où la figure de l'auteur prend une place importante dans la réception de l'œuvre, et où les façons de lire sont déterminées par les règles du jeu établies par l'auteur lui-même.

La circulation de la figure de l'auteur relève d'un plan auctorial et d'un plan lectorial. Ces deux plans sont toujours interdépendants, mais dans le cas de Guyotat, ils sont très étroitement liés. Dans la plupart des cas, certes, l'auteur avance des éléments susceptibles d'influencer, sur le plan lectorial, la lecture qui sera faite de son œuvre. Mais ici, même si ce phénomène est difficile à circonscrire, la frontière semble plus mince que dans bien des corpus. Je veux dire par là que les critiques lisent souvent l'œuvre de Pierre Guyotat avec une distance très minime avec le paratexte de l'auteur. D'ordinaire, il me semble, la réalité de l'auteur n'est pas exactement la réalité du lecteur. Ici non plus, certes, il n'y a pas

de substitution absolue. Mais il reste que l'auteur prend beaucoup de place et qu'il travaille, par ses prises de position, par les explications qu'il livre lui-même sur son œuvre, à ce que le lecteur adopte littéralement sa réalité et la logique qu'il lui propose pour approcher ses écrits. Un commentaire comme celui d'Alain Badiou me semble en ce sens particulièrement révélateur.

À cet égard, le livre *Explications*, paru en 2000 aux éditions Léo Scheer, au moment même où paraissait *Progénitures* chez Gallimard, me semble significatif : c'est d'explications qu'il s'agit, littéralement, et pas seulement dans ce cas. Il y a dans l'œuvre de Pierre Guyotat un corpus explicatif. Depuis les premiers textes, en effet, il s'agit d'un écrivain qui s'est énormément expliqué, qui a énormément parlé de son travail. Il y a des raisons à cela, sans doute, qui tiennent à sa singularité, à sa radicalité. Car Pierre Guyotat a été contraint, à de multiples reprises depuis maintenant une cinquantaine d'années, de se défendre et de défendre son œuvre. Dans *Explications*, il le dit sans détour : « La défense de l'œuvre par son auteur fait toujours partie de l'œuvre [...] »¹⁷. » Pour lui, en tout cas, la défense, l'explication, a toujours occupé une part importante de son travail. Concrètement, à partir de l'interdiction d'*Éden*, ses livres sont presque toujours apparus en tandem : un livre de fiction et un livre d'explication.

¹⁷ Pierre Guyotat, *Explications*, Paris : Léo Scheer, 2000, p. 109. Il ajoutait aussitôt, au sujet de *Progénitures*, alors sur le point de paraître : « [...] pour *Progénitures*, la masse poétique est telle que je ne me vois pas la défendre tout entière; il faudrait vraiment que je coure partout, que je me garde de partout, que je colmate partout, ce serait une lutte impossible à mener [...]. » (*Ibid.*, p. 109-110.)

6.2. La défense de l'œuvre : logique de l'explication et mise en scène de soi

Achévé au printemps 1969, *Éden, Éden, Éden* paraît un an plus tard, à l'été 1970, après bien des difficultés. Son éditeur, Claude Gallimard, émet beaucoup de résistances devant l'ouvrage : il avoue d'emblée sa « déception » devant la « répétition un peu lassante, sans coupure et sans progression, d'actes et de gestes sans qualification commis par des êtres sans visage, mécaniquement articulés¹⁸ », et il s'inquiète des conséquences légales. Ce travail de défense de l'œuvre est alors lancé : Guyotat sollicite de tous bords tous côtés les appuis les plus prestigieux, qui finissent par convaincre l'éditeur de renverser sa décision. Une grande mobilisation est lancée, qui aboutit à la parution du livre, accompagnée de trois préfaces rédigées par Michel Leiris, Roland Barthes et Philippe Sollers (et un texte de Michel Foucault, cité plus haut, réservé à la presse). Le livre paraît fin août 1970, et c'est en octobre que tombe la triple interdiction du ministre de l'Intérieur (pour vente aux mineurs de moins de 18 ans, exposition et publicité). Catherine Brun le souligne : « ni procès public, ni réédition possible; la mesure qui [...] frappe [*Éden, Éden, Éden*] est sournoise et perfide qui, sans en interdire tout à fait la commercialisation, en réduit à tel point la vie sociale qu'elle le condamne¹⁹. » Devant cette situation, Pierre Guyotat organise encore une mobilisation importante, qui n'a pas d'influence à court terme sur le statut

¹⁸ Claude Gallimard, lettre du 23 juin 1969, cité dans Catherine Brun, *Pierre Guyotat, op. cit.*, p. 218.

¹⁹ *Ibid.*, p. 224.

juridique du livre, mais qui aboutit à un second ouvrage en 1972, intitulé *Littérature interdite*, qui inaugure le corpus de défense et d'explication que j'évoquais à l'instant.

Ce livre, qui rassemble plusieurs entretiens accordés par Guyotat, ainsi qu'un dossier critique autour de l'affaire *Éden* (qui comprend la pétition et le texte de Michel Foucault, notamment), n'a pas l'effet escompté par rapport à l'interdit légal. Il présente toutefois un certain nombre d'éléments importants quant à la posture que le jeune écrivain cherche alors à construire. Par exemple, dès le premier entretien de 1967, autour de la parution de *Tombeau*, on peut voir que la mise en scène du geste d'écriture est déjà en train de se mettre en place, bien ancrée dans l'expérience physique :

Je tape, parfois des heures d'affilée et je ne barre presque rien. Peu à peu je perds conscience d'être en train de taper, je ne suis plus là. Il y a eu des moments où j'écrivais ce livre dans une totale ignorance de mes moyens. J'ai écrit certaines choses dans un état de véritable inconscience. Je n'exagère pas, je ne cultive pas du tout le genre « poète maudit », je ne dis pas que je me sentais possédé par l'esprit créateur; mais je me sentais possédé physiquement par le besoin de rester devant cette machine et de continuer à écrire. Réellement, je pivotais; il y avait réquisition complète de l'homme qui écrit par l'événement décrit²⁰.

Les éléments qu'on retrouvera souvent dans le paratexte guyotien y sont déjà : l'investissement total, la disparition du sujet dans l'écriture (« je ne suis plus là », « un état de véritable inconscience », etc.), toute la rhétorique de l'inspiration de celui qui prétend s'effacer subjectivement devant une possession qu'il dit physique (c'est l'aspect physique, voire mécanique qui est mis en évidence quand il évoque le fait de « taper » plutôt que l'élaboration mentale qui détermine

²⁰ Entretien avec Roger Borderie (1967), dans Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, op. cit., p. 13.

l'écriture). Plus loin il insiste sur le fait que le livre ne faisait que « pass[er] par [lui]²¹ » en mettant l'accent sur la disparition du sujet dans l'écriture. Son engagement (« Mon livre est un livre engagé dans la mesure où il m'engage à vivre ce que j'ai écrit²². ») est net devant cette vocation qui prend le dessus sur tout le reste : « Je me moque de ce que je suis. À l'extrême limite, je ne commence à vivre que lorsque j'écris, c'est-à-dire lorsque je ne suis plus arbitre de moi-même [...]²³. » La littérature apparaît dès le départ comme une forme de vie sans compromis, et où le livre semble insuffisant devant l'expérience qui le détermine en amont, et celle à laquelle il peut donner lieu en aval.

Une chose est claire dès ces premiers entretiens : les représentations de l'expérience littéraire qui est la sienne tendent, pour l'auteur, à une forme de dépossession où ce qui relève du privé est systématiquement dévalorisé, au profit de quelque chose de plus grand que soi et dont les formes varient selon les textes. Il s'agit souvent de s'abandonner à une force archaïque où le sujet semble s'évanouir pour laisser place à ce qui le traverse et à quoi il veut alors donner voix. Plus que de l'abandon, il y a quelque chose ici qui relève du don de soi, voire du sacrifice de soi. Les dimensions existentielles du geste d'écriture y sont liées dans la mesure où, chez Guyotat, écrire participe d'une forme d'empathie poussée à l'excès, qui donne une grande importance aux autres, à la douleur des autres en particulier, au détriment de celle que peut subir l'auteur lui-même. Toujours dans

²¹ *Ibid.*, p. 15.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 15-16.

ce premier entretien, on peut voir à l'œuvre cette forme d'empathie très attentive à la révolte des autres, qui est aussi une volonté de vivre l'Histoire dans son corps et dans sa chair :

Aujourd'hui je crève de ne pas être noir. Ceci n'est pas une attitude. C'est parce que maintenant l'Histoire se fait ailleurs et que je ne peux plus la vivre qu'en portant tout un fardeau de complexes et de susceptibilités. Un dialogue avec les Noirs ne me suffit pas, il faudrait être noir et se battre pour quelque chose. Je voudrais avoir quelque chose de vital à réclamer, du pain, de l'eau. [...] Je ne voudrais pas mourir avant d'avoir assumé un risque physique fantastique²⁴.

Dans ce cas précis, il est intéressant de constater que ce désir est avant tout liée au refus de sa condition bourgeoise — il le dit littéralement : « Mon désir d'être nègre, c'est mon désir de ne pas être né bourgeois²⁵. » Au-delà de cette dimension plus anecdotique, il est évident que la fiction de l'écriture qui se met en place, la posture de l'écrivain qui paie de sa chair le prix de ses écrits, est en genèse dès les premières prises de parole de Pierre Guyotat autour de son travail.

Au début, on le voit, cela se construit sous le mode d'un refus de soi, qui est un refus de ses origines. Au tournant des années soixante-dix, toutefois, les choses changent de manière assez nette tant l'écrivain, toujours dans cette logique d'explication et de défense de son œuvre, commence à parler de plus en plus de lui, et de sa vie la plus intime. C'est ce phénomène que je souhaitais indiquer quand j'évoquais, en introduction, la place de plus en plus grande qu'a occupé la figure de l'auteur dans la réception de son œuvre. Les entretiens accordés autour de la parution d'*Éden* en 1970 témoignent déjà de ce déplacement, dont on peut

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁵ *Ibid.*

observer la continuité jusque dans la récente trilogie autobiographique constituée par *Coma* (2006), *Formation* (2007) et *Arrière-fond* (2010). Dès l'hiver 1970 (c'est-à-dire avant même la parution du livre, mais après la parution dans *Tel Quel* de « Bordels Boucheries », qui en constitue la première ébauche), Pierre Guyotat s'entretient avec Catherine Backès-Clément et Aimé Guedj dans *La nouvelle critique* au sujet d'*Éden*. À cette époque, le contenu à caractère sexuel de son travail est donc chose connue. Ce qui l'est moins est le lien très étroit, chez lui, entre écriture et pratique sexuelle. À ma connaissance, c'est dans cet entretien qu'il évoque pour la première fois la question de la masturbation et des « trois niveaux d'écriture » sur lesquels il reviendra souvent :

Dans ma pratique, il y a « trois niveaux d'écriture ». D'abord un texte « sauvage » que j'écris depuis l'âge de quatorze ans — depuis que j'ai commencé à écrire des textes « savants ». Un texte qui est alors lié à la masturbation, écrit pendant l'expérience sexuelle elle-même, dont la rédaction périodique est toujours liée à une pratique immédiate sexuelle — et *interdite* en tant qu'immédiate, ce point est capital —, interrompue chaque fois par l'orgasme. Ce phénomène fondamental ne m'est pas particulier, je crois : dès le départ, l'envie sexuelle a toujours été liée à l'envie d'écrire. Lever le secret, c'est donc dire que, finalement, l'envie sexuelle, le désir, la recherche de l'orgasme a toujours été en fait la recherche d'une certaine quantité de texte écrit, et inversement aussi²⁶...

Il le dit sans détour : l'envie sexuelle est intrinsèquement liée, chez lui, à l'envie d'écrire. La représentation de l'expérience littéraire, chez lui, se construit selon cette logique. Il commence, comme il le dit, à « lever le secret », et à assumer pour lui-même et en son nom la question sexuelle. Si elle était auparavant associée à un certain rapport à l'Histoire, quelque chose continue à être représenté sous le mode d'un refoulement qui ne concerne pas que le sujet : ainsi, le texte dit

²⁶ Entretien avec Catherine Backès-Clément et Aimé Guedj (1970), dans Pierre Guyotat,

« sauvage », pour Guyotat, « évacue un refoulé sexuel brut (économiquement, “prostitutionnel”, syntaxiquement rhétorique et linguistiquement argotique)²⁷ » (tandis que le texte dit « savant » s’élabore « librement, impersonnellement »).

Il y a un double mouvement qui est en jeu, et qui semble en apparence paradoxal. D’abord, ce rapport à l’Histoire : il écrit, dit-il, « pour faire avancer la langue » et « pour produire de l’Histoire²⁸ ». C’est ce discours qu’on trouvait déjà dans l’entretien de 1967, et qui sera présent tout au long de l’œuvre ultérieur. Mais autour d’*Éden* se met en place un autre discours, qui concerne la corporalité même de celui qui écrit :

Il y a une expérience directe de mon corps à moi en même temps qu’il écrit, c’est-à-dire que, souvent, un événement organique a redonné une pulsion au texte, par exemple un gargouillement, la montée d’une fièvre, provoquent un changement de direction dans la production clinique de la figuration²⁹.

L’écriture, selon cette logique, en vient à porter les traces d’événements de l’Histoire, auxquels le sujet, se « retirant » comme il le dit, cherche à donner voix; mais elle porte aussi trace d’événements internes, liés au corps de l’écrivain. Il y a ainsi une articulation étonnante, voire paradoxale, entre ce qui est le plus impersonnel, et ce qui est le plus personnel. Dans l’entretien avec Guy Scarpetta, qui date de 1971, Guyotat en vient à cette formule singulière pour décrire son livre qui vient de paraître : « *Éden*, c’est surtout le fonctionnement écrit d’une corporalité pendant six mois³⁰. » L’ouvrage, plutôt qu’une fiction, finit par être

Littérature interdite, op. cit., p. 40.

²⁷ *Ibid.*, p. 41-42.

²⁸ *Ibid.*, p. 59.

²⁹ *Ibid.*, p. 45.

³⁰ Entretien avec Guy Scarpetta (1971), dans Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, op. cit., p. 66.

ainsi représenté comme un document sur soi, rendant compte du fonctionnement (« écrit ») d'un corps pendant l'expérience de l'écriture, qui relève de cette tension entre l'Histoire (impersonnelle) et la sexualité (personnelle). Il y a donc ce paradoxe au cœur de la circulation de cette œuvre : l'écrivain qui prétend, d'une part, s'effacer pour laisser place à quelque chose qui le dépasse, et qui avance d'autre part que le livre est un document sur lui.

La logique de l'explication passe alors directement par soi : « Le texte est une *confrontation à la langue de ma faim organique* dont il épouse la plupart du temps la ligne [...]»³¹. » De nombreux éléments, dans cet entretien aussi, remettent la sexualité personnelle au centre de l'entreprise littéraire (« on peut dire que l'acte sexuel est une *perte de texte*³² », « l'envie d'éjaculer EST l'envie d'écrire³³ », le texte écrit « comme une *lutte* contre l'échéance de l'orgasme et contre l'obstacle de la langue, de la rhétorique³⁴ », etc.). Et du même geste, quelques pages plus loin, il insiste sur le « refus de l'anthropocentrisme³⁵ » qui détermine son travail, alors que c'est pourtant l'homme qu'il est en chair et en os qu'il place au seuil de sa démarche littéraire. Au début des années soixante-dix, comme le résume Catherine Brun, il y a un « nouveau niveau de texte » qui naît, « où s'élabore et se construit le mythe³⁶ ». Les entretiens deviennent ainsi porteurs de développements autobiographiques importants. C'est dans cette logique qu'il faut

³¹ *Ibid.*, p. 68-69.

³² *Ibid.*, p. 69.

³³ *Ibid.*, p. 70.

³⁴ *Ibid.*, p. 71.

³⁵ *Ibid.*, p. 73.

³⁶ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, op. cit.*, p. 246.

envisager, en 1972, lors du colloque de Cerisy sur Artaud et Bataille, l'intervention de Pierre Guyotat qui revient longuement sur sa pratique masturbatoire, et la place qu'elle a occupé dans sa venue à l'écriture. Dès lors, difficile de dire que la figure de l'auteur n'occupe pas une place fondamentale dans la réception possible de son œuvre.

Ce sont ces circonstances biographiques, dans ce qu'elles ont de plus intimes, que Pierre Guyotat évoque devant le public de Cerisy, où se trouve le groupe Tel Quel :

Je me souviens d'avoir commencé de me branler à l'âge de neuf ans, pour « faire passer » l'envie de pisser et de chier : en effet, à ce moment, il m'est impossible de lever la main dans une salle d'étude de classe pour signaler publiquement mes besoins, et me désigner ainsi en tant que corps, organisme producteur de matière fécale (la giclée publique de mon sang, un « plaisir » qui m'intègre à l'Histoire violente), alors que par contre, depuis toujours, je n'éprouve aucune gêne à être vu nu³⁷.

Toujours le lien très fort entre la corporalité de l'individu et la volonté d'être sujet de l'Histoire — c'est précisément dans cette tension que se construit l'expérience littéraire de Guyotat. Ainsi, la pièce de vêtement au cœur de son rituel masturbatoire, qui devient peu à peu dans cette présentation « cette part de [s]on linge pressentie, isolée comme élément capital d'une écriture future, comme texture végétale où le sexe et la merde se tracent³⁸. » Dans la fiction de l'écriture que déploie de cette manière Guyotat, la masturbation occupe une place décisive — la relation entre les deux activités se nouant vers l'âge de dix ou onze

³⁷ Pierre Guyotat, « Langage du corps », dans *Vivre*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1984], p. 11-12.

³⁸ *Ibid.*, p. 14.

ans, qui deviennent peu à peu inséparables (« Mais je ne me branle jamais sans écrire³⁹. »), s'influençant l'une l'autre : « C'est le surgissement de l'écriture qui accélère le processus de masturbation et qui, au fur et à mesure que bandaison et jet augmentent, introduit la mise en scène, la théâtralisation de cette pratique⁴⁰. »

Le titre, « Langage du corps », dit bien quel imaginaire est en jeu ici, qui relève d'une logique de l'enregistrement (d'événements internes) où il s'agit de se mettre à l'écoute de ce qui a lieu dans le corps de l'écrivain. Il raconte avoir plus tard poussé d'un cran cette pratique en intégrant une forme d'enregistrement sur bande magnétique : « appareil et micro placés entre les genoux écartés, [enregistrement] de la séance de branlée et principalement de ce qui est produit au ras de la boule du micro, savoir le clapotis du foutre dans le slip brassé⁴¹ », qui orchestre ce qu'il appelle une « *musique de branle* » au plus près de la production textuelle. Tout au long de cette intervention, les détails sont d'une précision étonnante qui rendent compte d'un dispositif et d'une expérience à la recherche de sa propre logique, tous deux éléments tendus vers la cohérence d'une pratique d'écriture dont il s'agit de justifier la singularité en l'ancrant dans l'histoire du sujet et la contingence biologique⁴².

³⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

⁴² Un autre exemple de précision extrême dans les détails qui nouent l'histoire individuelle et l'histoire collective, la pratique masturbatoire et la production textuelle : « Au début, c'est la chute post-orgastique dans l'imaginaire mystique, liturgique. Ce passage, à la seconde même de l'orgasme, d'un mental et d'un corps tendus à l'extrême vers l'envie prostitutionnelle, à un mental et à un corps se décontractant vers et parmi des sensations visuelles, tactiles, auditives, olfactives, d'une société, d'une liturgie immaculées, ce processus si difficilement perceptible, cet échange de force, de puissances, de foules, d'apparats contradictoires, m'a toujours et très tôt convaincu de l'énergie non seulement de mes pulsions spécifiques, mais aussi et surtout de

Au fil du texte, l'opération masturbatoire est ainsi dotée d'un sens « mystique » et « politique » qui entretient un rapport spécifique à l'envie sexuelle (et à la socialité prostitutionnelle, qui est un autre motif important qui insiste dans ce texte : le « slip enfoutré » au centre de ce rituel est lié au « port prostitutionnel⁴³ » et commande en ce sens postures, gestes, attitudes relevant d'une forme de transgression de son statut social de bourgeois). Dans cette fiction de l'écriture, la connexion entre le corps et le texte est représentée comme étant presque directe; l'écrivain en donne de nombreux exemples : « une très forte bandaison accélère l'urgence de l'orgasme, elle contraint donc le texte à s'écrire en hâte⁴⁴ », « [le] serré ou le lâché du moulé produit un texte plus dur ou plus familier, voire comique⁴⁵ », ou le fait de ne pas lacer le « slip » sur les reins, « le maniement du vié dans la pièce ainsi libérée provoque alors l'écriture d'un texte décontracté⁴⁶ »...

Voilà qui devrait donner une idée de la radicalité de la posture devant laquelle on se trouve ici. L'auteur repousse les limites du non-dit et construit une représentation où l'écrivain tout entier se met au diapason du langage, du corps et de l'Histoire. Dans l'œuvre de Guyotat, il me semble qu'il s'agit là d'un texte emblématique, dans la mesure où il raconte là pour la première fois quelle est,

la réalité de celle qui régit toute activité matérielle et humaine. C'est même cette conviction qui me permet, une fois seulement texte et slip roulés dans le linge, de récupérer mon équilibre pulsionnel; [...]. » (*Ibid.*, p. 27)

⁴³ Voir *ibid.*, p. 28-29, notamment.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁶ *Ibid.*

dans la fiction de l'écriture qui est la sienne, la scène primitive et la pratique masturbatoire sur laquelle repose toute une partie de son travail. C'est un texte, je l'ai dit, qui a été lu au colloque de Cerisy : il faut souligner l'accueil plutôt mitigé que le groupe Tel Quel a réservé à cette intervention, qui devait (selon l'appel du colloque) porter sur Antonin Artaud. Comme le signale Catherine Brun, les membres de Tel Quel « ont [eu] du mal à percevoir quelque "révolution culturelle" que ce soit dans l'affirmation par Pierre Guyotat du fond masturbatoire d'une partie de son œuvre⁴⁷ »...

Dans ces mêmes années, il y a aussi, pour Guyotat, l'expérience du théâtre : il tente en effet de porter à la scène un texte nouveau, *Bond en avant*. C'est un projet mis en place à l'automne 1972, et présenté d'abord aux Rencontres internationales de Musique de La Rochelle en avril 1973. Mais le spectacle connaît des difficultés importantes : l'auteur est exigeant envers les acteurs, au point où certains abandonnent le projet. Je mentionne cet épisode pour deux raisons. La première tient à l'écart qui se creuse là aussi entre l'écrivain et les autres : l'éloignement avec Tel Quel est contemporain de cette aventure communautaire du théâtre, qui tient d'une forme d'échec. À partir de cette époque, Pierre Guyotat s'enfonce dans la solitude, et cela n'ira pas sans conséquences. La deuxième raison relève de l'impact du théâtre, de l'écriture théâtrale, sur son œuvre. Il y a *Bond en avant* en 1972-1973, et il y aura *Bivouac* en 1987, et à chaque fois le texte produit a des conséquences durables sur l'écriture. Avec *Bond en avant*, c'est « le

⁴⁷ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, op. cit.*, p. 274.

passage de l'écriture à la langue⁴⁸ », c'est-à-dire l'abandon encore plus radical des lignes narratives et des éléments de représentation au profit d'un travail polyphonique où les dialogues et les voix font tenir le texte. À partir de *Bond en avant*, le travail rythmique prend le dessus, et la recherche attaque plus directement le langage où les mots eux-mêmes deviennent métamorphosés, alors qu'ils étaient auparavant intacts pour l'essentiel. En 1987, *Bivouac* signe aussi dans l'œuvre une transformation formelle importante : l'apparition du verset, qui deviendra une forme centrale dans l'écriture de Guyotat à partir de là, comme en témoigne en 2000 la parution des huit cent premières pages de *Progénitures*.

En 1975 paraît donc *Prostitution*, qui témoigne, je l'évoquais d'entrée de jeu, de cette radicalisation stylistique, qui se veut pour l'auteur une recherche du verbe. Il doit une fois de plus défendre ce livre auprès de son éditeur, qui émet maintes réserves devant une éventuelle publication : la correspondance entre les deux hommes montre un bras de fer où l'auteur pousse l'éditeur à l'action, sous prétexte que Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit, est prêt à publier son texte en quelques semaines si Gallimard se désiste. Un élément particulièrement intéressant de cette correspondance, du point de vue qui est le mien, est précisément qu'elle met en lumière une certaine logique de l'explication (qui renvoie simplement au fait que les conditions de lisibilité d'un texte se préparent ou se construisent, et que le paratexte est souvent un des lieux privilégiés de cette élaboration). Quelques mois avant la publication, Claude

⁴⁸ *Ibid.*, p. 273.

Gallimard s'interroge en effet sur sa responsabilité d'éditeur : est-ce une bonne idée que de publier un livre « impropre à la consommation », où « le refus des concessions » (« des images, de la psychologie[,] d'un langage immédiatement accessible ») est poussé à un point que l'on n'avait pas vu « depuis Joyce⁴⁹ » ? De son avis, un texte comme *Prostitution* ne peut paraître « dans la hâte, sans aucune présentation, sans même exposer les raisons de sa publication⁵⁰ ». Et c'est finalement l'éditeur lui-même qui présentera l'ouvrage, dans une courte préface dont j'ai cité quelques mots en introduction où il évoque le fait que le problème de ce texte est, justement, « celui de sa lecture ».

À sa parution, le livre suscite peu d'échos. Selon Catherine Brun, en fait, seule Marianne Alphant, dans *Les Cahiers du chemin* (avril 1976) propose une véritable lecture du livre. Pour le reste, la critique reste silencieuse. Il est vrai que ce livre exige beaucoup de son lecteur. Écrit d'un seul bloc, sans saut de paragraphe, avec des phrases qui ne présentent pour la plupart ni majuscule initiale ni point final. On y trouve une variété de néologismes, et un travail important de contraction dans les mots (« por » au lieu de « pour », « ac » pour « avec », « o » à la place de « ou », etc.). Il y a une disparition massive des « e » muets — « pauz' » (« pause »), « sonj' » (« songe »), homm', mèr', etc. — qui a pour effet de laisser résonner les consonnes. Aphérèse, apocope, et syncope traversent ainsi le texte, et seront dorénavant des procédés récurrents de cette

⁴⁹ Cité dans *ibid.*, p. 287.

⁵⁰ *Ibid.*

écriture. À l'inverse, un travail de diphtongaison traverse le texte, qui allonge ou étire de nombreux mots en attaquant directement les voyelles : « e » qui devient « ia » dans « chiarchant », « assiachée », par exemple. La réédition de 1987 sera complétée par un appendice contenant un glossaire de près d'une centaine de pages, une grammaire recensant un certain nombre de procédés et le sens que leur prête l'auteur, des traductions de l'arabe algérien phonétisé et transcrit en alphabet latin — le tout précisément dans cette logique de l'explication, qui semble souvent déterminante pour des textes dont la lisibilité ne va pas de soi. Sur le plan de l'imaginaire, en tout cas, le titre du livre le dit bien : le monde que porte l'œuvre de Guyotat est un monde indéniablement prostitutionnel, et il le restera jusqu'à aujourd'hui; je reviendrai plus spécifiquement à cette question à propos de *Progénitures* et *Explications*.

Après la publication de *Prostitution* en 1975, et la parution de quelques textes dans des périodiques juste après, une longue période de silence éditorial commence pour Pierre Guyotat. Il ne quitte pas tout à fait la scène publique : il continue à prendre la parole dans des entretiens et des textes qu'il qualifiera plus tard de « périfictionnels⁵¹ », et qui seront pour l'essentiel rassemblés dans le volume intitulé *Vivre* en 1984. On peut y suivre l'évolution d'une pensée où la tension entre l'écriture et la vie occupe la place centrale; les exigences de l'œuvre et les difficultés de la vie en commun traversent ces textes qui permettent de

⁵¹ Entretien avec Jean-Luc Moreau et Jean-Didier Wagneur, « Guyotat ci-devant écrivain », *Roman*, n° 7, juin 1984.

suivre l'auteur dans une période particulièrement sombre. À cette époque, en effet, le mot d'ordre est le suivant : « Travailler à mort⁵². » De 1977 à 1981, Guyotat se consacre en solitaire à l'écriture de son œuvre, ne publiant pas mais travaillant énormément, repoussant sans cesse ses limites. Catherine Brun, s'appuyant sur la correspondance, les témoignages, et les carnets de notes de l'écrivain, le décrit à cette période comme « abattu », à plusieurs moments au bord du suicide, voulant tout faire tout seul en restant « cinq ans sans public, sans parole⁵³ ». À partir de 1979, cet isolement est haussé d'un cran; de cette année, jusqu'en 1981, il écrit comme un forcené, travaillant sans relâche à deux œuvres importantes : *Le Livre*, publié finalement en 1984, et *Histoires de Samora Mâchel*, inédit à ce jour.

6.3. L'expérience littéraire et le prix de l'œuvre

J'aimerais m'arrêter un instant sur cette période pour réfléchir, assez concrètement, à quelle place la construction d'une œuvre prend dans la vie d'un auteur, d'autant plus qu'il s'agit ici de textes radicaux, problématiques sur le plan de la communication (c'est-à-dire, forcément, du rapport à l'autre), et qui ont eu, des conséquences existentielles assez importantes. J'ai déjà eu l'occasion de signaler que chez Guyotat, les rapports entre l'écriture et la vie ont toujours semblé assez étroits, et cela depuis ses premières « explications », ses premières

⁵² Pierre Guyotat, note du 1^{er} mai 1979, cité dans Catherine Brun, *Pierre Guyotat, op. cit.*, p. 321.

⁵³ Entretien avec Jean-Pierre Thibaudat et Guy Hocquenghem, *Libération*, 12-13 décembre 1981. Cité dans Catherine Brun, *op. cit.*, p. 323.

apparitions publiques où, abordant l'articulation chez lui entre l'activité sexuelle et l'écriture, les limites du non-dit et de la pudeur étaient sans cesse repoussées. Comme si l'intimité n'avait plus lieu d'être, ou, plutôt, comme si ce qui lui était le plus intime — ses secrets, son théâtre pulsionnel — devait nécessairement se retourner vers le dehors afin qu'il ne lui reste plus rien, précisément, qui lui soit, au sens propre, « intime », c'est-à-dire à lui seul. Comme si le sujet cherchait, là encore, à tendre vers le « sans sujet », pour reprendre la formule de Jean-Michel Reynard.

L'écriture, chez Pierre Guyotat, a une fonction sotériologique fondamentale. Il en a énormément parlé depuis quarante ans. La littérature est chez lui conçue à la fois comme un instrument de salut, une mission, une vocation et comme un fardeau. Selon la fiction de l'écriture qui est la sienne, tout se passe comme s'il devait s'effacer comme homme, comme être humain et sujet, pour se mettre au service d'une cause supérieure qui le dépasse. Il y a un héroïsme de l'écriture chez lui qui est très explicite. C'est sans doute dans *Explications*, en 2000, où cela est exprimé avec le plus de clarté : « Il faut être là pour produire ça, il faut être dans un état de tension extrêmement grande, de refus de soi, donc d'une certaine façon d'anéantissement de soi⁵⁴. » Écrire l'œuvre est un devoir, ou encore, dit-il, « c'est une peine au sens où c'est un fardeau⁵⁵ ». Plus loin il dit : « je pense que je pourrai enfin vivre quand j'en aurai terminé avec ce devoir de

⁵⁴ Pierre Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 48.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 42.

produire ce chant, et cette scène. Il sera peut-être trop tard physiologiquement à ce moment-là, mais en tout cas, j'ai l'impression que je n'ai travaillé à tout ça que pour avoir les mains libres, si je puis dire, l'esprit et le cœur libres pour vivre enfin⁵⁶ ! » L'investissement est total, de même que le sacrifice de soi. Les dernières lignes du même livre en témoignent encore : « Je travaille du matin au soir. Il en sortira bien quelque chose, un jour ou l'autre. Je suis condamné à réussir, c'est-à-dire à arriver en vue de quelque chose. Car j'aurai tout sacrifié pour cela, presque tout; donc il faut que ça rende⁵⁷. »

Ce sont ici des exemples plus tardifs, mais en 1977, au début de cette période d'écriture intense, qui s'achèvera par un coma, il parlait déjà de son activité comme de « ce devoir d'écrire⁵⁸ ». De nombreux exemples de ce type de posture traversent les textes de *Vivre* (1972-1983), dans lesquels on peut circonscrire différentes formes de « mise en intrigue » de soi qui montrent bien, comme dit Nathalie Heinich, à quel point l'écriture « peut être investie tant comme une épreuve que comme une ressource identitaire, à la fois comme mode de réparation des blessures, instrument de cohérence des moments de soi-même et lieu identitaire d'un lien possible avec autrui [...]»⁵⁹. Dans le cas de Guyotat, autour de cette période, tous les liens semblent défaits : les carnets disent un isolement radical, qui se double d'un rapport à soi extrêmement complexe, où rien

⁵⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 170.

⁵⁸ Pierre Guyotat, « Cassette 33 tours longue durée » (1977), dans *Vivre*, *op. cit.*, p. 202.

⁵⁹ Nathalie Heinich, *Être écrivain : création et identité*, Paris : La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, p. 120.

n'importe autant que l'œuvre à écrire et les figures auxquelles elle cherche à donner vie ou voix.

J'ai indiqué d'emblée que l'illisible n'était pas, en soi, une notion opératoire. C'est un constat auquel je suis bien vite arrivé en m'intéressant à des écritures comme celle-ci. Devant ce qui m'apparaissait comme une impasse, je me suis alors demandé, assez bêtement, si la lisibilité d'un texte n'avait pas quelque chose à voir avec son adresse — mon hypothèse était simple : sont peut-être seulement lisibles les textes qu'un écrivain a *adressés*, c'est-à-dire qu'il a *donnés à lire*. Après tout, que signifie, pour un écrivain, de donner à lire un texte? C'est-à-dire, après l'avoir écrit, de l'adresser à d'autres, de le porter et le diffuser? C'est un geste d'ouverture, un geste vers l'autre qui rappelle que le geste littéraire est un geste social; un geste, quoi qu'on en dise, de communication. C'est là qu'il m'a semblé judicieux de m'intéresser à ce qui avait lieu en amont de l'œuvre, du côté de la poïétique, donc, en essayant de comprendre un peu ce qui est en jeu dans la production de l'œuvre par le créateur. Michel de M'Uzan et Didier Anzieu, notamment, ont abordé chacun leur tour et chacun à leur façon certaines conséquences psychiques, voire existentielles, chez celui qui s'avance dans la vie écrite. Car l'écriture, comme le signalait déjà Michel de M'Uzan en 1964, est un drame qui « joue un rôle non négligeable dans l'économie du sujet⁶⁰ ». Le saisissement créateur, pour lui, relève d'une expérience traumatique. L'écriture —

⁶⁰ Michel de M'Uzan, « Aperçus sur le processus de la création littéraire » (1964), dans *De l'art à la mort*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1977, p. 4.

et ce que j'appelle le « donner à lire » — y sont conçus comme des opérations au bout desquelles certains doivent aller pour régler des situations traumatiques. De M'Uzan voit plusieurs raisons à cela : « Tout se passe comme si l'artiste en puissance, qui, justement, est capable d'une activité fantasmatique particulièrement bien développée et, en principe, toujours disponible, n'était pourtant pas à même de s'en servir efficacement pour assurer l'intégration de ses tensions et de ses conflits⁶¹. » Il y aurait donc, en action, quelque chose comme un transfert de l'énergie fantasmatique vers l'œuvre, qui rendrait la gestion du trauma difficile pour le créateur, dès lors confiné à une socialité problématique, qui renforcerait en retour le transfert de l'activité fantasmatique vers l'œuvre et ainsi de suite.

Quant à Didier Anzieu, il y a pour lui un « travail de la création » — comme il y a un « travail de deuil » — qui se produit au moment d'une crise intérieure, et son texte bien connu sur les « Cinq phases du travail créateur » avance des choses intéressantes sur la solitude, l'adresse et le fait de produire l'œuvre au-dehors. Le saisissement, notamment, première des cinq phases, est, dit Anzieu, un « moment psychotique non pathologique⁶² » pendant lequel le créateur se replie sur lui-même dans une solitude qu'il qualifie d'absolue :

Il a largué les amarres, il a renoncé aux bouées, il ne peut ou ne veut compter sur personne, il n'a envie ni besoin d'interprétation, il prend un risque grave en s'engageant seul dans un processus dissociatif ou régressif, dont l'enjeu est existentiel, ou plutôt en se mettant dans une situation où il le laisse se produire. À

⁶¹ *Ibid.*, p. 16.

⁶² Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981, p. 105.

la limite, la création est son va-tout. [...] Cette solitude absolue n'est supportable qu'à deux conditions : un fort surinvestissement narcissique et une porosité ou un élargissement des frontières du Soi qui donne accès à des réalités psychiques au statut incertain entre le mien et le non-mien [...] ⁶³.

C'est un passage obligé qui est risqué, une dissociation-régression au bout de laquelle la partie du Moi restée consciente rapporte un matériel inconscient sur lequel « la pensée préconsciente, jusque-là court-circuitée, reprend ses droits⁶⁴ ». Si quelque chose tourne mal, dit Anzieu, c'est la folie.

J'évoque ces éléments pour dire une chose simple, qui est à peine une hypothèse : je crois qu'il faut être seul comme il est à peine possible de l'être pour écrire un texte comme *Le Livre* (1984). Toujours dans la logique descriptive qui est la mienne, où il s'agit de montrer la cohérence d'un système de représentations, il me semble que les discours tenus par Pierre Guyotat au moment de l'écriture de cet ouvrage vont tout à fait en ce sens. Cette solitude, et ce rapport problématique à l'autre sont partout dans le recueil intitulé *Vivre*. Quelques lignes de « Casette 33 tours longue durée », un texte de mars 1977, le disent sans détour :

Je n'ai rien à dire aussi et surtout parce que j'ai peur. / J'ai peur de quelque chose de très précis, qui m'est extérieur et intérieur à la fois, qui me regarde et que je regarde, et qui est la folie. Je pèse le mot et je dis, et j'écris surtout : folie. J'ai peur parce que, aussi profond que j'aïlle dans moi-même, j'y retrouve toujours la même chose, c'est-à-dire l'homme. J'ai peur parce que je dois manger de la bête tous les jours. J'ai peur parce que mon sexe costaud arqué vers le bas par la coutume de masturbation ne peut convenablement agir dans l'opération sexuelle dite de base, parce que cet organe ne peut pénétrer que plié en deux dans le trou de l'autre⁶⁵.

C'est là quelque chose de difficile à montrer dans le détail, mais à lire les écrivains

⁶³ *Ibid.*, p. 96.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁵ Pierre Guyotat, « Casette 33 tours longue durée » (1977), dans *Vivre*, *op. cit.*, p. 188.

qui évoquent leur expérience, je reste avec l'impression qu'il y a un rapport étroit entre la solitude et l'illisibilité. La peur que Guyotat évoque ici est liée au fait qu'« écrire [le] sépare de la horde⁶⁶ », le contraint à une solitude irrémédiable. Quelques années plus tôt, dans un entretien de 1973, autour de l'aventure théâtrale en cours, il s'expliquait sur la métamorphose du « je » en « ej » en disant qu'il s'agissait là d'un « fantasme d'auto-enculage⁶⁷ ». On voit bien selon quelle logique fonctionne, dans le jeu des représentations, le rapport à l'autre : l'écrivain qui s'avance ainsi dans la vie écrite se représente seul, ayant largué les amarres, coupé les ponts avec la communauté, même la plus intime, c'est-à-dire la communauté des amants. Il est résolument seul, et agit comme s'il n'avait besoin de personne : le « fantasme d'auto-enculage » pousse ici cette logique à l'extrême, comme si l'économie libidinale n'avait ici même plus besoin de l'autre, mais cherchait au contraire à s'en passer pour mettre de l'avant une indépendance radicale où le soi ne repose que sur lui-même. Au-delà de l'excès mis en jeu par cette figure impossible, par ce fantasme d'autosatisfaction, il faut en retenir, me semble-t-il, la façon dont l'autre, justement, est évincé des représentations dès lors qu'il s'agit d'évoquer la radicalisation du travail d'écriture, du travail sur le langage.

De 1977 à 1981, je le signalais, Pierre Guyotat travaille en particulier à deux ouvrages, dont un seul a été publié à ce jour : *Le Livre*. Ce dernier est un texte

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Pierre Guyotat, « L'acteur impossible » (1973), dans *Vivre*, *op. cit.*, p. 112.

d'une force inouï, qui met en jeu une matière historique d'une ampleur impressionnante. Guyotat y travaille comme un forcené de 1977 à 1979. L'injonction, à cette époque, est toujours celle, comme l'indique la note du 1^{er} mai 1979 déjà évoquée, de « Travailler à mort » — et là, je pense à la formule de Didier Anzieu : « Créer, c'est toujours tuer, imaginativement ou symboliquement⁶⁸ ». De toute évidence, il y a à cette époque pour l'écrivain une charge destructrice dirigée contre lui-même, qui doit s'effacer pour laisser toute la place à l'œuvre. Je pense aussi à ce qu'avance Nathalie Heinich, pour qui « [l']investissement de soi dans l'écriture n'en fait pas seulement une mise à l'épreuve en même temps qu'une possible mise en intrigue de soi, mais aussi, à la limite, une mise en jeu de soi-même dans sa capacité de survie [...]»⁶⁹. Pendant ces quelques années, donc, Guyotat travaille à ce manuscrit sans relâche, et c'est un moment d'extrême solitude, un moment où il a rejeté tout rapport aux autres pour se consacrer à ce corps-à-corps radical avec la langue qui est alors l'essentiel — et c'est à ce moment précis, il me semble, que son œuvre atteint un sommet d'illisibilité d'une violence qu'elle n'atteindra plus guère par la suite.

Il annonçait entre 1200 et 1400 pages à son éditeur, et en 1979 le voilà qui frappe un mur, incapable de continuer le texte. Mais il est prêt à tout sacrifier, seul *Le Livre* importe : en février de cette année, il prend de nouveaux arrangements testamentaires, et son but, peut-on lire dans sa correspondance, est

⁶⁸ Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, op. cit., p. 31.

⁶⁹ Nathalie Henich, *Être écrivain*, op. cit., p. 120.

de « [s]e démunir, de [s]on vivant, pour faire place nette à la construction du *Livre*⁷⁰ ». Une semaine plus tard, il le soumet en l'état à Claude Gallimard, qui le refuse en allant jusqu'à lui « déconseille[r] la poursuite de ce livre », qui « tourne résolument le dos au public⁷¹ ». Guyotat annonce alors sa décision d'ouvrir une nouvelle phase de sa vie : « sans éditeurs, ni publications, ni rien de ce qui s'oppose, de tout temps, à la production libre et sans but de l'Art⁷² ». Le repli sur soi est complet : *Le Livre* n'est pas « donné à lire », voilà qui me semble significatif. En 1980, dans une lettre à Alain Ollivier, c'est Guyotat lui-même qui mentionne « l'extrême solitude, atroce, consentie, qui est nécessaire à une telle production⁷³ » (3 mars 1980). L'année suivante, en décembre 1981, il tombe dans le coma, et dans les récits qu'il en fera plus tard, tout se passe comme si le monde entier disparaissait pendant cette période et qu'il se trouvait devant la langue comme le mystique se trouve devant Dieu, dans une relation portée par l'absolu, et qui ne va pas sans une certaine violence désubjectivante. Comme disait Anzieu : il a largué les amarres... Et comme l'écrit Catherine Brun : « Tout se passe comme si le coma était pour le créateur, allongé et offert, une “punition”, une “mise en honte publique” non seulement pour ce qu'il a écrit, mais encore pour avoir écrit. Le coma semble la rançon de l'œuvre⁷⁴. »

Le coma comme rançon de l'œuvre, la formule dit avec justesse la gravité

⁷⁰ Cité dans Catherine Brun, *Pierre Guyotat, op. cit.*, p. 340.

⁷¹ Cité dans *ibid.*, p. 341.

⁷² Cité dans *ibid.*

⁷³ Cité dans *ibid.*, p. 348.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 364.

de l'expérience qui est en jeu ici, en tout cas la façon dont elle est vécue par son acteur principal, qui adopte ainsi la posture de celui qui est sacrifié sur l'autel de l'Histoire pour en rédimer tous les maux.

6.4. L'auteur en sacrifice : *Coma* et l'adieu au monde

Il y a un point étrange, où se rejoignent le plus intime et le plus universel. J'ai évoqué plus tôt, assez brièvement, quel rapport à l'intimité est celui de Pierre Guyotat, qui, dès le début de son œuvre a repoussé les limites du non-dit et de la pudeur, en renversant précisément ce théâtre de l'intime au-dehors, s'exposant littéralement dans une mise en scène de soi qui a, depuis, fait couler beaucoup d'encre. J'aimerais maintenant, pour réfléchir aux processus de subjectivation et de désobjectivation à l'œuvre ici, prendre précisément le revers de ce qui est en jeu dans l'intime, dans ce qui peut nous être le plus personnel — peut-être, justement, tellement personnel qu'il n'est à personne. C'est-à-dire à tous. Car si Pierre Guyotat a beaucoup parlé de lui et des « circonstances biographiques » de son écriture, on peut aussi avancer l'idée — lui-même nous y invite — que ses fictions sont des épopées. La préface du livre intitulé *Le Livre* en témoigne explicitement :

Sous l'impulsion de la plus grande quantité possible de corps, de lots de corps esclaves déportés d'un bout à l'autre des terres connues et du Temps, *réanimer* la plus grande quantité possible d'Éléments, de peuples, de faune, de flore, d'intempéries, de transports, de monnaie, d'habitats, de voiries, de nourritures, de médecines, [...] de hiérarchies profanes, sacrées, de lois, de divertissements, de supplices, de lexiques, d'arts, de sciences, de liturgies et d'incarnations du divin [...] —, de l'étoile filante à l'étoile du Christ, du décret d'affranchissement aux

Tables de la Loi, des feuillets de Kepler aux tablettes d'Antigone —, ce tout, infecté désespérément dans la Grande Pandémie Prostitutionnelle⁷⁵.

Il y aurait beaucoup à dire sur l'épopée chez Guyotat — Philippe Forest a d'ailleurs ouvert la question dans un bel article qui aborde ce « brassage rythmé des époques », cette « mise en musique des civilisations⁷⁶ » qui a lieu, justement, au prix de l'impersonnalité du Je épique. De manière similaire à ce que j'ai raconté du « languisme » de Novarina, il y a chez Guyotat un désir de l'auteur de s'absenter de son œuvre, qu'elle se fasse comme toute seule et hors de son contrôle.

Dans le dispositif global, bref, il me semble y avoir un point étrange, où doivent se rejoindre le plus intime et le plus universel, pour que le corps d'un homme, Pierre Guyotat, à travers l'écriture — souvent pensée, dans les textes, selon une logique de l'enregistrement (des secousses du temps? de l'économie libidinale par laquelle l'homme domine l'homme? d'un rythme en tout cas qui doit venir de plus loin que soi) — devienne théâtre de l'Histoire. Car dans la fiction de l'écriture, le corps de Guyotat est représenté sous le modèle d'un sismographe, un révélateur absolu des pouvoirs et puissances qui pétrissent son époque — disant cela, je paraphrase bien sûr les représentations auxquelles donnent lieu les textes. Jacques Henric, son ami, va jusqu'à parler de « radiographie » pour évoquer le phénomène d'optique qui voudrait que suivre la trajectoire de Guyotat serait prendre le pouls des époques qu'il traverse ou a traversées. Guyotat, qui se dit seul comme il est à peine possible de l'être, serait aussi « celui qui a toujours su se

⁷⁵ Pierre Guyotat, « Préface », dans *Le Livre*, Paris : Gallimard, coll. « Le chemin », 1984, p. 10.

montrer le plus attentif, le plus douloureusement attentif à l'histoire des autres⁷⁷ ».

Il y a ici une volonté de se frotter ou de se colleter violemment à ce qui est plus grand que l'homme — à ce qui est plus petit que l'homme aussi, en-dessous ou à côté, comme les « putains », ces sortes d'êtres ontologiquement problématiques qui essaient dans les fictions de Guyotat, sous-hommes ou anges déchus, sur lesquels je reviendrai. C'est encore le Genius d'Agamben, qui a tout à voir avec la question de la communauté, avec ce qui est le plus impersonnel et préindividuel en l'homme, « la vie même en tant qu'elle ne nous appartient pas⁷⁸ ». Cette attention-là — qui est un état d'écoute absolu — relève en effet d'une pratique quasi-mystique plus ou moins athée. Le sujet se sacrifie : il ne s'appartient plus, ne peut plus dire « je » ou parler en son nom. Guyotat le dit bien au début du récit intitulé *Coma*, qu'après cette traversée qui l'a menée près de la mort, et qui était, dans sa mythologie personnelle si je puis dire, la rançon du *Livre*, il parle de l'état qui était le sien en disant qu'il « éprouvai[t] [...] du dégoût à préparer dans [s]a gorge et dans [s]a bouche et à prononcer le mot “je” [...]»⁷⁹. Il y a une dissolution de soi dans ce qui est plus grand que soi, et qui figure l'« incontrôlable » même : les forces de l'Histoire, en particulier, mais aussi les forces du corps et du langage.

⁷⁶ Philippe Forest, « Vivre le livre », *Europe*, no 961 (mai 2009), p. 94.

⁷⁷ Jacques Henric, « L'apostrophe généralisée » (1984), dans Pierre Guyotat, *Vivre*, op. cit., p. 277. Ce texte servait de préface à la première édition de *Vivre*, en 1984.

⁷⁸ Giorgio Agamben, « Genius », dans *Profanations*, op. cit., p. 12.

⁷⁹ Pierre Guyotat, *Coma*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2007 [2006], p. 11.

Pour paraphraser une formule d'André Breton, ici les mots ne font pas l'amour : ils se prostituent les uns aux autres, ils se dominant et s'affranchissent et l'écrivain se représente souvent à son tour presque comme esclave de la langue, de la parole. C'est l'œuvre qui ordonne, comme il le répète souvent. J'ai évoqué ce que cette dimension très concrète de l'écriture pouvait avoir de tragique chez lui : « ce devoir d'écrire », comme il dit, est son fardeau. Ce que je trouve étonnant — et ce sur quoi j'essaie d'insister maintenant — est que son imaginaire linguistique est empreint d'une conception extrêmement riche et complexe de l'historicité des langues et des hommes — et qui ne va pas sans une certaine physique de la parole attentive, si je puis dire, aux sources sacrées du langage. Tout se passe — et cela a à voir avec la notion même de communauté — comme si la langue, s'incarnant ici dans un corps, le transformait littéralement, au bout de je ne sais quelle alchimie, en la chair même de l'Histoire. C'est impossible, bien sûr. Mais les « explications » de Guyotat, ses écrits dits « périfictionnels » et les représentations qu'il donne de son projet, de son œuvre, vont dans ce sens assez mégalomane. Son obsession de l'Histoire, de la totalité de l'Histoire, va jusque-là, même si à d'autres moments elle se double d'une fragilité étonnante.

Au-delà des psychanalystes convoqués plus haut, qui ont des choses intéressantes à dire de la façon dont les écrivains vivent l'écriture, certains anthropologues, je l'évoque au passage, se sont intéressés à la question. C'est le cas de Daniel Fabre, notamment, qui signale que

Comme le corps des rois révélait tous les symptômes de leur fonction, et aussi des risques qu'elle leur faisait encourir, le corps des écrivains s'expose et donne à voir tous les effets internes de l'œuvre se faisant. *Corps pathétique* donc, pour la

plupart, corps qui n'est point un attribut superficiel, une pièce ostensible de la panoplie moderne de l'homme de lettres, mais la preuve toujours renouvelée que la nouvelle sacralité de la littérature très exactement s'incarne⁸⁰.

C'est bien de ce point où se rejoignent le plus intime et le plus universel qu'il est ici question, même si cette sacralité de la littérature dont parle Fabre, évoquant ici le romantisme français, n'est plus nouvelle — elle se renouvelle, en tout cas, dans des œuvres comme celles de Novarina et Guyotat, où la question de l'incarnation est fondamentale. Et c'est encore ce rapport complexe et très curieux qui faisait noter, par exemple, en janvier 1842, à Michelet (l'un des écrivains que Guyotat dit le plus admirer), que « [c]'est par les douleurs personnelles que l'historien ressent et reproduit les douleurs des nations; il les renouvelle pour les consoler⁸¹ ». L'historien, mais je crois bien qu'on peut dire quelque chose de similaire du poète épique, porterait ainsi les blessures du temps qui sont celles, voilà, de la communauté.

C'est dans *Coma* que Pierre Guyotat a raconté avec le plus d'acuité les tourments endurés par le corps de l'écrivain. Ce récit, paru en 2006, c'est-à-dire quelques années après la parution de *Progénitures* et *Explications*, revient a posteriori sur la crise spirituelle et artistique traversée par l'auteur au début des années quatre-vingt, en racontant l'épuisement, les troubles de santé, la dépense dans le travail en cours (sur *Le Livre*, puis *Histoires de Samora Mâchel*) qui ont fini par le mener dans une salle de réanimation, où il a passé trois jours dans le coma. À cette époque, dans le travail d'écriture, c'est en parfait accord avec les

⁸⁰ Daniel Fabre, « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva*, n° 25 (1999), p. 2-3.

⁸¹ Cité dans *ibid.*, p. 5.

éléments naturels et les forces telluriques qu'il se représente : « Écrivant, je suis dans l'axe central de la Terre, mon existence d'*humble laboureur de la langue* est fichée dans cet axe, dans l'axe de ce mouvement plus grandiose que le seul mouvement humain [...]»⁸². » Le registre, encore une fois, est celui du plus grand que soi : celui, de l'immensité cosmogonique. En fait, là aussi, ce qui me semble frappant est la tension entre ce point d'humilité d'un côté, qui renvoie à un abaissement volontaire, une façon de se représenter comme ayant peu d'importance, et de l'autre, justement, à une figure d'immensité à peine représentable tant elle est grande. Ainsi, *Le Livre* devient peu à peu à la mesure de l'Histoire, à la mesure du temps vécu par les hommes depuis les « premiers froids », depuis l'aube de notre civilisation :

La scène de ce qui deviendra *Le Livre* s'élargit aux dimensions de l'Histoire. Fuir la géographie occidentale. Je remonte dans le passé des peuples, au fur et à mesure que je travaille dehors jusqu'à l'extrême limite des premiers froids. Que le ciel et la terre se transforment au-dessus de ma tête et sous mes pieds. Je pense alors que travailler dehors, c'est éviter le retour de la dépression. Je travaille sous le Soleil qui ne bouge pas et sur cette Terre qui bascule, qui roule, je le sens — je veux alors donner, dans la langue de ce qui devient un livre, la sensation de cette rotation⁸³.

L'humilité d'un côté, et de l'autre l'orgueil — presque arrogant — de celui qui veut reprendre à son compte un geste qu'on pourrait attribuer au Créateur lui-même, à Dieu, qui est, dans notre histoire culturelle, celui qui a donné mouvement au monde et permis à la terre de tourner ainsi qu'elle le fait.

Le geste d'écriture est porté par une démesure telle que l'expérience

⁸² Pierre Guyotat, *Coma*, op. cit., p. 50.

⁸³ *Ibid.*, p. 49-50.

initiatique à laquelle il donne ici lieu prend une ampleur spirituelle et métaphysique où l'existence quotidienne ne semble plus avoir aucune importance. Au printemps 1979, Guyotat avance dans la scène finale du *Livre*, et il ressent une fatigue de fond. Il descend vers le Sud pour travailler dehors, et c'est alors le début d'*Histoires de Samora Mâchel*, qui lui vient comme une apparition, et qu'il entreprend de poursuivre pour « [se] délasser, dans le siècle, des figures des siècles révolus d'avant Jésus Christ⁸⁴ », qui composent le décor final du *Livre* alors arrêté pour de bon. L'abandon de soi comme être individuel, comme personne privée, se radicalise à ce moment dans le récit qu'il en fait : « De cette fin d'été date la fin de mon être affectif, la disparition de toute blessure d'amour-propre, de tout ce qui fait le tourment, le plaisir de la vie dite privée. L'autre, quel qu'il soit, devient mon seul souci⁸⁵. » Dès ce moment, son bien-être ne passe que par une forme d'empathie radicale : « Je ne suis bien que lorsque je ne suis que ce qui est nécessaire pour être l'autre⁸⁶. » Dans le récit, ce plan privé s'efface peu à peu pour laisser toute la place à une recherche d'absolu où ce qui est valorisé relève de la perte ou de l'absence de contrôle.

Ainsi, la figure de l'écrivain, au lieu d'être portée par la conscience aiguisée de celui qui organise sciemment décors et personnages, rythmes et voix, devient sujette à une disparition qui doit laisser le plein contrôle aux « créatures » de papier auxquelles l'écriture donne lieu. Dans la fiction de l'écriture mise en place,

⁸⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁶ *Ibid.*

il y a ce rêve d'une autonomie de ces dernières « créatures », comme si l'écrivain leur laissait pleine liberté et leur insufflait assez de vie pour qu'elles puissent agir de leur propre gré : « Pour moi le théâtre idéal serait, est quelquefois déjà, que le créateur disparaisse au profit de sa créature, que les créatures parlent, se répondent hors de son contrôle⁸⁷. » Je retiens trois éléments de ce désir. Premièrement, quelque chose comme une volonté de jouer au Créateur, la volonté de pouvoir littéralement donner la vie. Deuxièmement, une sorte de dégagement par rapport à la responsabilité du texte et à ses mises en scène monstrueuses : car si l'auteur n'a plus le contrôle de ses « créatures », ce sont ces dernières qui sont à même de porter, seules, la responsabilité de leurs actes. Et dans la crise que j'essaie de circonscrire, il y a en effet chez Guyotat quelque chose qui relève d'un conflit, d'une honte devant l'œuvre qui est la sienne. Enfin, troisièmement, je note aussi une volonté de ne rien imposer à l'autre, quel qu'il soit, créature de fiction ou être humain : pas de contrôle sur l'autre, au contraire toute la place lui est laissée devant un effacement radical de soi et de sa volonté propre. En fait, tout s'efface, tout se déréalise peu à peu, tout perd en substance sauf la surface sur laquelle l'écrivain écrit, et qui devient « la seule réalité », le seul monde possible : « Quoique j'aie devant moi la plainte la plus industrielle et la plus lumineuse, et, plus loin, la mer la plus chargée de mythes, *la seule réalité, c'est, pour moi, la page où j'écris*, plus réelle encore que le monde, les objets, les espaces fermés ou

⁸⁷ *Ibid.*, p. 77.

extérieurs, la lumière où je fais bouger mes figures⁸⁸. » La seule réalité qui compte est la page où écrire : tout le reste, soi compris, peut bien disparaître, en autant que l'œuvre puisse continuer de s'écrire, rien d'autre ne compte plus.

La vie que mène alors Pierre Guyotat est une vie de nomade : il habite un véhicule qu'il déplace de ville en ville, chez des amis ou des membres de sa famille. À l'hiver 1980, par exemple, il se trouve chez des amis d'Aix-en-Provence, et seul le travail importe : « Un guéridon rond, une table de travail. J'y installe aussitôt les carnets noirs d'*Histoires de Samora Mâchel*⁸⁹. » En mars, interruption de l'écriture pour un voyage vers le sud, jusqu'en Italie, dans une 2 CV Citroën : il a 40 ans, l'âge que « dans l'adolescence, [il a] décidé de ne pas dépasser⁹⁰ ». Dans *Coma*, on le suit à Gênes, à Carrare... jusqu'à ce qu'il revienne en France, qu'il subisse quelques examens médicaux et qu'il reçoive la visite d'un jeune psychiatre. Peu après, devant ce que ses proches éprouvent comme une certaine agitation, le voilà « contraint à l'hospitalisation en psychiatrie à Saint-Antoine⁹¹ ». Et c'est l'humiliation du jugement, du fait d'être jugé, d'être « un sujet, un cerveau jugé », qui est à ses yeux l'« horreur suprême pour un créateur⁹² ». C'est une étrange dérive qui semble alors se mettre en place, tandis que le récit donne à lire une ultime tentative de se raccrocher à la communauté, de se replacer dans le courant d'ensemble de la collectivité. Il habite dans son

⁸⁸ *Ibid.*, p. 89. C'est moi qui souligne.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁹¹ *Ibid.*, p. 111.

⁹² *Ibid.*

véhicule, on l’installe chez son frère ou chez des amis, et dans le récit qu’il en fait, il semble se laisser porter; il raconte cela comme si c’était arrivé à un autre, avec une distance qui donne le sentiment d’une dissociation d’avec soi, comme si ce qui lui arrivait n’avait aucune importance, que tout ce qui comptait étaient les figures et le texte en train de s’écrire.

Au tournant de l’année 1981, il ne mange presque plus; il consomme de manière excessive des comprimés de Compralgyl, qu’il va chercher dans des pharmacies toujours différentes. Il est dans un état de grande fatigue, et l’écriture en est le baromètre :

La fatigue, la vision vague me font maintenant marcher et bouger lentement et plus l’écriture sur les carnets se contracte — les lettres y deviennent plus hautes et la ligne ressemble à un graphique médical —, puis descend de la gauche vers la droite, enfin disparaît — le texte continue dans ma tête, dans mes organes et membres —, plus ma voix se fait lente, basses, et le bégaiement de l’enfance revient en force⁹³.

Dissociation d’avec soi, je le disais, mais en même temps la vie de l’œuvre devient indissociable de la vie de l’écrivain, comme si elle s’y superposait : la vie courante, la vie du livre, l’écriture sur le papier et l’écriture qui se poursuit dans le corps comme si elle n’avait même plus besoin d’autre surface que la chair de l’écrivain. Beaucoup de récits de rêves se mêlent alors au souvenir, donnant aux lecteurs de *Coma* l’impression que l’auteur baigne alors dans un état de délire permanent, incapable de séparer ce qui relève de la réalité et ce qui relève du rêve ou de la fiction qu’il cherche à écrire — tout se mêle, rien ne se sépare plus.

L’été suivant, celui de 1981, toujours à bord de son véhicule, il habite chez

⁹³ *Ibid.*, p. 148.

des amis à Martigues, il se fait guider et s'endort à moitié au volant : sa vie ne devient qu'un perpétuel rêve éveillé. Et peu à peu, comme *Le Livre* prend des proportions démesurées, le délire de Guyotat est à la mesure de l'Histoire — par exemple, alors qu'il raconte ce trajet vers la résidence de ses amis, le voilà qui s'exclame : « Je ne sais plus ce que je conduis, d'un car ou d'un attelage antique⁹⁴. » La formule est étonnante, qui montre bien à quel point les temps se superposent, celui du présent, où il suit la route qui le mène chez ses amis, et ceux de l'écriture et de l'Histoire, d'où resurgissent des éléments venus d'époques anciennes et depuis longtemps révolues, auxquels le texte en cours redonne son actualité, au détriment du présent, qui perd peu à peu en substance et en réalité. Les épisodes se succèdent qui témoignent d'une dégénérescence physique importante. Il a largué les amarres, il est prêt à tout abandonner, seul le texte en train de s'écrire — *Histoires de Samora Mâchel* — est ce à quoi il s'accroche... Dans le récit qu'il en donne, tout se passe comme si la vie le quittait peu à peu, à mesure qu'il la donne à ses figures. Il y a là une sorte de transfert qui est mis en scène : ses figures prennent vie au prix de la sienne.

L'éloignement est complet par rapport aux amis, à la famille. Même au regard de la communauté linguistique, le sentiment est celui d'une solitude absolue :

Personne avant moi, dans cette langue, n'a écrit comme moi, comme j'ose le faire, et comme c'est mon plaisir, ma plénitude. Je sais que des dernières pages de *Samora Mâchel*, en Mai, je peux, les lisant ici, en réveiller les morts, de cet enclos, les notables et les obscurs, les honorés et les oubliés, les paysans, les ouvriers, les enfants, les femmes. Comment me faire moi-même à cette réalité de ma langue,

⁹⁴ *Ibid.*, p. 173.

de la langue de mon être avant que je sois? Comment apaiser la peur que j'en ai, la peur de l'Inconnu⁹⁵?

La première phrase de ce passage dit bien de quel isolement il s'agit : « personne », insiste-t-il, n'a fait ce qu'il a osé faire... Je note l'orgueil immense, d'abord, voire l'héroïsme du solitaire qui prétend être le seul à pouvoir faire ce qu'il fait, ce qu'il a fait. Mais je note aussi la gravité du conflit selon lequel cette solitude est vécue : sa singularité apparaît sous le mode d'un conflit irréparable, voire tout simplement inacceptable. Sa solitude est tellement grande qu'elle dote le texte d'une puissance plus grande encore. Ainsi du pouvoir immense dont sont investies les pages de *Samora Mâchel* : elles peuvent réveiller les morts, elles peuvent rendre la vie. Ce n'est pas rien.

Il y a une sorte d'adieu au monde qui se met peu à peu en place. Les passages se multiplient qui disent à quel point sa douleur est avant tout liée à la langue qui est la sienne, cette langue « dont [il sait] la beauté trop dure » et « trop forte », cette langue qu'il aime sans retenue mais qui lui fait aussi désirer douloureusement « une langue lisible par tous dans l'immédiat⁹⁶ ». Le drame est celui d'être illisible. L'éloignement social se répercute dans le langage; il est vécu comme un éloignement qui a des conséquences sur le plan du langage — il devient un abandon de la communauté linguistique. Ainsi, la fiction de l'écriture, la fiction du langage est portée par une démesure que rien ne semble pouvoir apaiser. Cette langue « dépasse [sa] pauvre force », elle « [le] scandalise », le « fait rougir » : elle

⁹⁵ *Ibid.*, p. 183-184.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 184.

est une langue « d'artiste trop fort pour l'être, humain, que je suis encore⁹⁷ ». Une sorte de cri du cœur au bout duquel il se présente en prophète. Mais peu à peu, au milieu de cette crise métaphysique et artistique, l'écriture est portée à la limite du lisible, et cela très littéralement : au plus fort de la crise, raconte-t-il, le texte n'est plus représenté sous le mode d'un « écrit », mais bien d'un « dessin » ou d'un « signe » :

J'écris sur une feuille de carnet — mais n'est-ce pas plutôt un dessin, un signe, une *formule* que de l'écrit? les lignes se chevauchent, se brouillent comme les simultanités d'un temps de pensée, j'ai à ce moment la sensation que tout ce que j'écris c'est de la cendre et qu'inclinant la page cette cendre glisse avec son sens — cette supplication que j'enfouis sous le gravier⁹⁸.

L'œuvre ne le pousse pas seulement aux limites du lisible : c'est aux limites de l'écrit qu'il se trouve acculé. Et au-delà de cette limite, c'est le visuel qui prend le dessus, redisant une fois de plus combien la matérialité du texte gagne en importance à mesure qu'il perd en lisibilité immédiate.

Pendant ce temps, l'état de son corps continue de se dégrader; il ne voit pas de médecin et continue de consommer du Compralgyl à l'excès. En fait, c'est littéralement comme un mort qu'il dit alors vivre : « toute cette année en effet je l'ai vécu comme âme, ni corps ni esprit mais âme, et vivre selon l'âme seule sépare de l'humanité. On ne peut vivre selon l'âme que dans l'au-delà⁹⁹ ». En décembre 1981, la crise atteint à son paroxysme. Au bout de ses forces, il finit par tomber, dans son appartement :

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 186.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 198.

Mon front, mes tempes portent sur le carrelage, je ressens de très loin la poussée des muscles de mes jambes, le traînement de ma joue sur le carreau, la butée de mon crâne sur le bas de la porte. C'est à l'intérieur de ce rêve que je me sens mourir, et c'est une empreinte d'ange qui marque le sol et le bas de la porte (l'aile)¹⁰⁰.

Voici le moment fatidique. Puis, l'ellipse : le réveil dans une salle de réanimation à l'hôpital Broussais... Trois jours dans le coma. Le corps sanglé, entubé, il se dit incapable de dire « je », comme si cette « traversée de la mort¹⁰¹ » avait réduit à néant sa capacité à se poser comme énonciateur, comme sujet dans le langage. Elle est là, la rançon de l'œuvre : elle se tient, dans la logique des représentations, dans les processus de désubjection en jeu dans le travail d'écriture, comme si l'œuvre ne pouvait s'écrire, justement, qu'au prix d'une désubjection radicale de l'écrivain, qui doit littéralement se faire « personne ».

6.5. Poétique et poïétique du sans sujet

C'est là que réside aussi la question du « sans sujet », que je cherche depuis le début à circonscrire avec, en particulier, Jean-Michel Reynard et Valère Novarina. Je fais un pas de côté pour essayer d'en dire un mot de plus. À la fin des années 1980, quand Philippe Lacoue-Labarthe s'avance vers la question de Jean-Luc Nancy — « Qui vient après le sujet? » —, il dit aussitôt que la tentation est grande de reprendre à son compte la célèbre réponse d'Ulysse¹⁰² à Polyphème : « Personne ». Il signale toutefois qu'il serait vain de faire « comme si le sujet

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 213.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 221.

¹⁰² Philippe Lacoue-Labarthe, « La réponse d'Ulysse », *Cahiers confrontation*, n° 20 (1989), p. 153-160.

n'existait plus¹⁰³ ». De la même manière, le « sans sujet » que j'évoque ici n'est pas l'absence de sujet : une telle proposition serait insensée. Toutefois, Lacoue-Labarthe remarque aussi qu'à la question de Polyphème — « Qui? » —, Ulysse semble répondre par un « quoi¹⁰⁴ ». Autrement dit, poursuit-il,

la ruse n'est ruse, et à ce point enjouée (et vertigineuse), que parce que se confondent dans la réponse [...] les deux instances du *quoi* et du *qui* : du *was* et du *wer*. Mais tremble du même coup dans ce battement, de l'une à l'autre instance, la question de l'existence, jamais thématiquement formulée par la philosophie elle-même, mais peut-être toujours sourdement présente dans la philosophie, tout au moins depuis que la philosophie est « philosophie du sujet » : pourquoi y a-t-il quelqu'un plutôt que personne¹⁰⁵?

Et voilà que resurgit, joliment déplacée, la vieille question métaphysique (pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien?). Le « sans sujet » que je cherche, et qui me semble rendre compte de manière juste des processus de subjectivation et de désobjectivation à l'œuvre chez des écrivains comme Valère Novarina et Pierre Guyotat, me semble tenir en effet dans ce battement entre présence et absence, entre quelqu'un et personne, que Lacoue-Labarthe explicite. J'aime beaucoup sa formule, pour plusieurs raisons, mais surtout parce qu'elle n'évacue aucunement la grande question du « pourquoi ». Question impossible, bien sûr, mais qui traverse de loin en loin les œuvres de Novarina et de Guyotat.

Mais d'une certaine manière, j'aurais aussi envie de dire que la question du « sans sujet » n'est pas celle de savoir « qui vient après le sujet », mais bien plutôt celle de « quoi vient *avant* le sujet »... Il s'agit d'aller juste en-deçà non pas de son

¹⁰³ *Ibid.*, p. 153.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 154.

¹⁰⁵ *Ibid.*

apparition pure et simple, mais de se tenir en équilibre ou en déséquilibre à la frontière de son apparaître-disparaître — en un mot et d'un seul mouvement. En ce sens, peut-être serait-il plus juste ici de renverser la belle question de Lacoue-Labarthe et de se demander : pourquoi, chez ces écrivains, y a-t-il personne plutôt que quelqu'un? C'est la même question, mais l'axe est renversé — la tension va vers le « personne », vers peut-être ce qu'Evelyne Grossman appelle la « désidentité » qu'elle perçoit à l'œuvre dans les écritures de la défiguration — catégorie qui, à mon avis, convient tout à fait aux œuvres évoquées ici. Pour Grossman, un double écueil travaille le mouvement de la défiguration : le trop de forme et l'informe.

D'un côté, la captation pétrifiée dans l'image de soi, les formes mortes d'un narcissisme calcifié. De l'autre au contraire, la dissolution mélancolique des formes, le trou noir d'un miroir sans reflet, la fusion à un infigurable archaïque avec lequel on tente de faire corps, la haine de soi comme informe. L'écriture moderne s'invente dans cet écart entre narcissisme et mélancolie, entre l'amour de la forme-langue et la fascination d'une hémorragie sans fin du sens des mots¹⁰⁶.

C'est la défiguration, à l'œuvre dans l'écriture, qui ferait en sorte que se met en branle un espèce de mouvement perpétuel de réinvention « d'un soi vivant » dans et par l'écriture, un « soi » qui — si tout se passe bien — ne sombrerait « ni dans la folie dissolutrice ni dans la crispation narcissique, qui ne succombe[rait] ni au mirage des formes ni à la séduction mortifère de l'informe. Alors l'identité y devien[drait] désidentité¹⁰⁷. » J'aurais envie d'ajouter : le « sujet » y deviendrait « sans sujet », dès lors qu'il s'agit « d'inventer les figures plurielles, provisoires,

¹⁰⁶ Évelyne Grossman, *La défiguration : Artaud – Beckett – Michaux*, Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, p. 114.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 114-115.

d'une identité en mouvement » qui ne se referme jamais sur elle-même comme une monade. En ce sens, la désidentité de Grossman « dirait ce lien incessant de la forme aux mouvements qui la déforment¹⁰⁸ ». Et j'en profite pour signaler que si je fais ce dernier détour par les travaux d'Évelyne Grossman, c'est parce que cette utilisation de la conceptualité psychanalytique me semble très juste : ce recours, cette convocation, qui se tient d'une certaine manière toujours à la frontière de la littérature et de la psychanalyse, ne réduisant jamais l'un à l'objet ni au sujet de l'autre, mais en se tenant toujours à la frontière instable entre poïétique, poétique et politique me semble d'une grande pertinence méthodologique.

En dernier lieu, il me faut ici marquer une dette : le « sans sujet » dont il est question et que je cherche à circonscrire, c'est chez Jean-Michel Reynard que je l'ai perçu pour la première fois. *Sans sujet*, voilà le titre de son dernier livre, qui est un livre posthume bouleversant, et qui pousse, comme *L'Eau des fleurs* — autre livre posthume —, la littérature aux limites du lisible. *Sans sujet* : un titre énigmatique, une énigme à laquelle j'essaie encore aujourd'hui de répondre. Sans entrer dans le détail du livre, j'aimerais en citer en citer quelques mots pour conclure sur cette question. Vers la fin du livre, Reynard écrit que « tout poème dont la poussière des mots ne poussière pas son auteur affabule¹⁰⁹ ». Qu'est-ce à dire? Qu'un poème auquel l'auteur survivrait ne serait qu'une fabulation éloignée

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰⁹ Jean-Michel Reynard, *sans sujet*, Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 2008, p. 41.

de la vérité? Peut-être. Plus simplement, en tout cas, je crois que cela dit ce que la psychanalyse me permettait d'évoquer plus haut en d'autres mots : il y a un prix à payer, il y a une rançon de l'œuvre, et parfois, dans le cas des œuvres les plus radicales, les plus défigurées et défigurantes, c'est le sujet même qui incarne cette rançon. Dans ces œuvres, qui se tiennent à distance saine de l'affabulation et de la mystification, le destin du sujet serait ce que Reynard appelle, d'un explicite et très beau néologisme, la « poussièrement ». Le sujet en poussière, éclaté et dispersé, oscillant comme le dit ailleurs Reynard, entre le « ne pas être » de la métaphysique et le « ne plus être » de la mort dont le cœur même est notre exposition à la communauté.

Pourquoi y a-t-il quelqu'un plutôt que personne? Pourquoi y a-t-il personne plutôt que quelqu'un? Dans *L'Envers de l'esprit*, Novarina signale :

Il y a dedans nous une personne et il n'y a dedans nous personne. *Personne* est un des mots de notre langue qui s'ouvrent et s'offrent vides. Tout le contraire d'*individu*, qui est cadastral, matériel et propriétaire : enclos d'homme, sujet soumis et répertorié. [...] S'il est quelque chose de sacré, c'est bien *personne*, ce mot vide chargé de toute l'énergie de la réversibilité et du renversement, ce champ ouvert à la physique amoureuse des attractions¹¹⁰.

Le « sans sujet » est aussi, d'une certaine manière, précisément le sujet de la communauté — le sujet d'un sacrifice, et peut-être avant tout, et en cela il est proche du « sans sujet » de Reynard, le sujet de la mort. Car la communauté dont est, comme dit Roberto Esposito, « un vertige, une syncope, un spasme dans la continuité du sujet¹¹¹ ».

¹¹⁰ Valère Novarina, *L'Envers de l'esprit*, op. cit., p. 124-125.

¹¹¹ Roberto Esposito, *Communitas : origine et destine de la communauté*, Paris : PUF, coll. « Les essais du Collège international de philosophie », 2000, p. 21.

Je reviens à Pierre Guyotat. J'ai voulu m'arrêter sur *Coma*, sur le récit de la crise artistique qu'il met en scène, parce que j'ai l'impression qu'on ne peut faire l'économie des circonstances biographiques pour approcher cette œuvre et en comprendre la logique. Son auteur, en tout cas, avec la parution continue de livres regroupant essais et entretiens, puis de récits autobiographiques, nous invite à prendre en compte la forme de son expérience pour approcher ses fictions. J'ai aussi voulu donner à voir avec quelle radicalité se représente cette expérience littéraire, qui est une expérience des limites. Pousser la littérature aux limites du lisible, cela ne va pas sans conséquence : c'est cela que met en scène le récit autobiographique de Guyotat avec une clarté déchirante. Dans une telle œuvre, l'entrelacement de l'écriture et de la vie est très serré, et on ne peut en faire abstraction.

Après l'épisode du coma, les choses changent pour Pierre Guyotat. Le 30 décembre 1981, d'abord, l'interdiction légale qui frappait depuis onze ans *Éden, Éden, Éden* est levée. Dans les mois qui suivent, le silence public qu'il maintenait depuis la parution de *Prostitution* en 1975 est rompu : il accorde des entretiens, participe à des activités littéraires, donnant l'impression d'un écrivain en train de réintégrer la communauté qu'il a tenue à distance pendant plusieurs années. Il reprend contact avec Philippe Sollers, qui l'intègre au sommaire du premier numéro de *L'Infini*, la revue qui prend le relais de *Tel Quel*. Catherine Brun parle d'une véritable renaissance. Du côté de l'édition, c'est la parution intégrale du *Livre* qui l'occupe. Gallimard refuse toujours de l'éditer, mais les éditions Grasset se montrent intéressées, et Guyotat est alors prêt à rompre avec

son ancien éditeur, au moment où ce dernier (sur les conseils de Paule Thévenin) se ravise et demande à Guyotat de lui soumettre la nouvelle version du manuscrit, selon l'entente légale qui les lie tous deux. L'écrivain lui adresse alors exactement la même version qu'il a refusée en 1979; le manuscrit n'a subi aucune modification, aucun changement, et pourtant l'enthousiasme de l'éditeur est alors très net :

Nous sommes loin du projet que vous aviez remis en 1979[.]

Aujourd'hui, *Le Livre* est devenu un ensemble dont le registre de vision et d'écriture forme une unité. L'on retrouve l'inspiration violente, la puissance d'évocation de *Tombeau*, tout en notant une sorte de renouvellement. Il m'est difficile de vous proposer une analyse ordinaire de cet ouvrage qui n'entre dans aucun genre, mais qui ferait penser davantage à un poème épique qu'à un roman, et je ne me hasarderai pas à le faire, tant votre vision du monde est violente et critique.

Je publierai ce livre à nos Éditions, comme j'ai publié vos précédents ouvrages, car je suis votre œuvre avec intérêt¹¹².

Le texte n'a pas changé, mais le renversement est complet dans sa réception. En plus du *Livre*, c'est un contrat pour un ouvrage provisoirement intitulé *Écrits hors fiction (1972-1983)* qui est signé, et qui deviendra *Vivre*. C'est donc en tandem que paraissent, au tout début de l'année 1984, deux livres de Pierre Guyotat, *Le Livre* et *Vivre*, marquant ainsi le retour en force de l'écrivain sur la scène littéraire. Du *Livre* à *Vivre*, une seule consonne sépare les deux titres, qui marquent bien l'articulation étroite, ici, de la vie et de la littérature. Les prises de parole se multiplient, mais la critique reste silencieuse devant la matière du *Livre*, comme s'il n'était plus possible d'interpréter le travail d'écriture sans recourir littéralement à l'autorité de l'auteur, aux explications qu'il donne au sujet de sa

¹¹² Lettre de Claude Gallimard à Pierre Guyotat, le 7 juillet 1983, cité dans Catherine Brun, *op. cit.*,

pratique. C'est là, il me semble, un autre exemple de la logique de l'explication qui permet, devant le texte déclaré illisible, de s'en remettre au paratexte de l'auteur pour lui attribuer sens et signification.

Il est vrai, comme c'était le cas avec *Prostitution*, que ce texte ne va pas de soi. Voici, pour donner une idée de sa radicalité, les premières lignes du *Livre* tel qu'il paraît en 1984 :

∞ sōs amauroz' par excès kief, bras conchiassé jusqu' deltoïd à l'axterpation hors
pluss profond trō d' tōt l'ilot Yatchenko l'ukrānniann' qu', evadé dexasaptann'
parriçid', crân' tondu Quarant' Quatr' femm' UFF qu' desput't aux putāns rast' d'
sa creniār' blond' sur preau bagn' d'Anian', detend son deux māt'r'sioxant'dexasapt
non-homologué sarré culott' filett' Oradōriann' dentell' carbonesée pōr cancan d'
campagn' sōs marronnier limousin ō, menuit, en caban' inachevée fourrée liāv'r'
d'ō saut't impubar guetteurs pubār's FFI, les bra' aux mâchoir' alsaçiann' qu' sōs
cils, sōrcils, mōstach' grillées delayés pleurs grimaj' lui seç't à son fanon dilaçéré¹¹³

D'un coup d'œil, on voit bien que le mouvement de défiguration qui guidait *Prostitution* a été haussé d'un cran. La fiction traverse les temps et les espaces sans se laisser arrêter à un lieu ou à un moment qui pourrait servir de repère au lecteur. On passe ainsi d'une époque à l'autre ou d'un pays à l'autre sans indication. Le texte tient d'un seul bloc, s'ouvrant sur ce signe typographique maquant l'infini, porté par des groupes nominaux séparés par une simple virgule, laquelle vient perpétuellement scander le texte. L'usage des verbes est réduit au minimum, ce qui donne l'impression d'une vaste accumulation de substantifs, d'adjectifs, dont il devient très difficile, pour le lecteur, de déterminer ce qui leur arrive sur le plan de l'action : le livre procède par scènes ou par tableaux, et ne

p. 373.

¹¹³ Pierre Guyotat, *Le Livre*, op. cit., p. 15.

laisse jamais percevoir de vision d'ensemble. De tous les livres évoqués au fil de cette thèse, celui-ci m'apparaît peut-être le plus hermétique tant la lecture y est heurtée. Sans conteste un des textes parmi les plus hermétiques de la littérature française récente.

En début de parcours, je disais de *L'Eau des fleurs* de Jean-Michel Reynard qu'il s'agissait d'un livre qui faisait violence au lecteur comme il avait dû faire violence à celui qui l'a écrit. Je pense qu'on peut dire une chose similaire du *Livre* de Pierre Guyotat. Bien sûr, c'est une évidence de dire que le rapport à une œuvre donnée est différent selon que l'on se place du point de vue de l'écrivain ou de celui du lecteur. Il y a, entre ces deux expériences de l'œuvre, passage du « régime de singularité » de l'écriture au « régime de communauté » de la lecture. Je disais que chez Reynard, cependant, quelque chose semblait achopper dans ce passage qui est aussi passage entre écriture et lecture, comme si *L'Eau des fleurs* et *sans sujet* étaient des livres que l'auteur n'avait pas réussi à « donner à lire ». Dans ce cas précis, ce l'est littéralement : les publications ayant eu lieu après la mort de leur auteur. Il me semble toutefois que quelque chose d'analogue peut être dit de l'ouvrage de Guyotat, comme s'il n'y avait pas, ici, de passage au régime de communauté. Cela m'apparaît très important dans la mesure où l'effet d'écrasement qu'on éprouve en entrant dans ce livre me semble lié au fait, justement, qu'on est contraint de lire ces textes selon un régime de *singularité* de la lecture. C'est une expérience violente et qui touche à la possibilité même de la littérature.

Le récit de *Coma* donne à lire ce drame dans toute sa violence, qui a tout à

voir avec l'articulation entre singularité et communauté. Cette articulation, je l'ai évoqué longuement à propos des *Dépôts de savoir & de technique* de Denis Roche, est problématique parce qu'elle touche la notion de valeur, et à la façon, précisément, dont on accorde de la valeur ou non aux choses, aux êtres, aux discours. Chez Guyotat, il y a en effet, à l'époque de la crise en tout cas, une sorte de vertige de la valeur. Certains textes du recueil *Vivre* en témoignent. C'est le cas, notamment, de « Les yeux de Dieu », texte ultime qui précède le coma de l'auteur. Dans ce texte, paru en novembre 1981 dans *Art Press*, on peut lire en effet l'expression d'une conviction étonnante : « Ma conviction, depuis longtemps, c'est que pour vivre, pour avoir le droit de vivre, le droit de réintégrer l'Éden perdu, chaque corps doit connaître son prix, pas son *prix* symbolique non, son prix en argent, en francs ou autre, au centime ou autre près¹¹⁴. » C'est sur l'argent bien concret qu'il insiste, et non pas sur le prix symbolique. Il reste que la crise métaphysique qu'il traverse me semble reliée à la valeur du vivant. C'est une sorte de cri du cœur qui traverse certain des textes de *Vivre* : un corps doit connaître sa valeur, aussi indécente cette exigence-là soit-elle, qui est liée à la valeur du vivant, à la valeur de la vie, qu'elle soit humaine ou moins humaine.

C'est en cela que les « putains » ne cessent d'être présentés comme une limite de l'humanité : leur sens est sans issue. Il est d'une clarté et d'une logique à laquelle ils ne peuvent se soustraire, pris qu'ils sont dans le partage grotesque qui lui donne valeur et que Guyotat appelle prostitution. La prostitution est cela avant

¹¹⁴ Pierre Guyotat, « Les yeux de Dieu », dans *Vivre*, *op. cit.*, p. 205.

tout, me semble-t-il, chez Guyotat : le fait que les corps aient une valeur — *une valeur d'usage*. C'est cela, aussi, le drame d'écrire, chez lui : cette façon de sentir, et de porter dans sa chair comme une tentative de rédemption, le fait que la vie ait une valeur. Que les corps aient une valeur et que cette valeur représente comme l'envers prostitutionnel du monde et du temps que l'on partage et qui fonde notre communauté. Quelque chose comme la nervure prostitutionnelle du monde, que Pierre Guyotat cherche à faire ainsi apparaître. La posture du prophète et du sauveur qui est la sienne y est intrinsèquement liée : ceux qu'ils appellent « putains », il dit les aimer d'amour; il écrit pour les sauver. C'est peut-être à quoi ses livres s'emploient depuis au moins celui qui s'intitule justement *Prostitution*, publié en 1975 : à épuiser cette « Grande Pandémie Prostitutionnelle » pour que chaque figure invoquée ou convoquée — ou conjurée — sache son prix et puisse peut-être, qui sait, vivre. Dire le prix de la vie, voilà aussi quelle charge ou quel devoir insensé Guyotat dit être le sien.

Pourtant, en présentant les choses sous cet angle, j'ai le sentiment que cette tâche est celle de Dieu. Il y a en effet cette folie-là, chez Guyotat. Une sorte de folie mégalomane, un orgueil excessif qui donne à son rapport à l'art une portée qu'il représente souvent, si je puis dire, comme démiurgique. Il y a en tout cas chez Guyotat une quête d'absolu où la grâce et le don le frappent comme ont été frappés les prophètes. J'ai évoqué l'imaginaire du fardeau, de la peine, qui est le sien. Mais Guyotat lui-même dit de ses fictions qu'elles sont écrites « en langues » — ce qui n'est pas rien quand on sait que ce sont précisément les prophètes dont on dit qu'ils parlent « en langues ». En 1983, par exemple, soit peu de temps après

l'épisode du coma, il n'hésitait pas à dire ceci de l'écriture d'*Histoires de Samora Mâchel* : « Le texte m'a été en quelque sorte dicté, dicté à toute vitesse. Je ne veux pas faire l'ange mais c'est bien de cela qu'il s'agit¹¹⁵. »

Cela n'est jamais aussi clair que lorsqu'il parle de ces figures angéliques qui essaient chez lui et dont il dit qu'elles sont un « non-état » — ni humaines, ni animales, ces figures, dont le statut ontologique ne va pas de soi, il les appelle « putains ». En 2000, cherchant à préciser leur statut, leur place dans son œuvre et dans *Progénitures* en particulier, il disait que d'une certaine façon, « les putains sont comme des paroles divines incarnées¹¹⁶ ». Ce n'est pas rien. C'est une formule qui me semble, pour tout dire, bouleversante. C'est peut-être l'une des phrases les plus dures et les plus énigmatiques que j'ai lues chez lui — paradoxalement peut-être l'une des plus douces. Sous cet angle, toute son œuvre peut être vue comme un immense geste d'amour. Ces figures, que Guyotat appelle « putains », j'écrivais plus tôt qu'elles peuvent appartenir à ce que Michel Surya appelle « humanimalité ». Je signale pour finir que cette catégorie intervient dans une paradoxale politique de la faiblesse, une politique du sous-humain qui est peut-être tout ce qu'il reste à opposer au plus fort, au plus grand, au plus grandiloquent, et que Surya a pensé à partir d'œuvres comme celle de Pierre Guyotat : « Cette force (la maîtrise, la puissance, la raison) », écrit Surya, « sera [...] bientôt plus grande que jamais; c'est pourquoi il fa[ut] que soit plus grande

¹¹⁵ Pierre Guyotat, « ... ton ciel à la sueur de ton sexe », dans *Vivre*, *op. cit.*, p. 263.

¹¹⁶ Pierre Guyotat, *Explications*, *op. cit.*, p. 14.

que jamais, elle aussi, la faiblesse de ceux sur qui celle-ci s'exerce[...]. Une faiblesse si grande que l'homme n'y suffi[t] pas. Il fau[t] à une telle faiblesse moins que l'homme¹¹⁷. » La question de Dieu et des putains, chez Guyotat, travaille en ce sens. Elle met à mal les formes les plus puissantes ou les plus autoritaires de la communauté pour que l'amour — car il dit bien de ces figures qu'il les aime¹¹⁸ — reprenne en charge son devoir, tonifié par l'incarnation de l'absolu que sont les putains, ces figures « insituables entre l'Histoire et Dieu¹¹⁹ », comme il dit.

Quoi qu'il en soit, après la publication du *Livre* et de *Vivre* en 1984, c'est une nouvelle phase de l'œuvre qui semble s'ouvrir, une phase beaucoup plus apaisée, moins destructrice. La double parution a des effets importants pour la consécration particulière de l'auteur : elle permet, notamment, d'inscrire la radicalité dans la cohérence d'une expérience, dans la cohérence d'une vie et d'une démarche, au lieu d'être perçue comme une excentricité irrecevable. L'œuvre trouve de nouveaux lecteurs, mais l'auteur entre alors dans une phase de silence éditoriale qui dure une quinzaine d'années. En 2000, avec la parution simultanée de *Progénitures* et d'*Explications*, Pierre Guyotat continue de publier ses livres en tandem, chaque fiction étant accompagnée d'un volet plus essayistique. Quinze ans plus tard, la première partie de *Joyeux animaux de la*

¹¹⁷ Michel Surya, *Humanimalités*, op. cit., p. 11.

¹¹⁸ « Le “putain” est une figure que je ne peux ni ne veux réprouver ou admirer; je l'aime. Et pourquoi je l'aime? Parce qu'il est quelque chose d'insituable entre Dieu, l'Histoire, et ce qu'on connaît de l'humanité; et tout simplement parce que c'est un absolu, chose rare par les temps qui courent. » (Pierre Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 19.)

¹¹⁹ *Ibid.*

misère n'est pas accompagné d'un pendant explicatif; toutefois, la seconde, *Par la main dans les Enfers*, annoncée pour l'automne 2016, sera suivie d'un nouveau livre d'entretiens (avec Donatien Grau) intitulé *Humains par hasard*, exactement sous le modèle de la double parution de 2000. Toujours la fiction s'accompagne d'un commentaire, comme si la logique de l'explication s'était inscrite dans l'œuvre depuis que l'auteur a dû commencer à défendre son travail avec *Éden*, *Éden*, *Éden* au tournant des années soixante-dix.

J'évoquais au fil de ces pages la solitude de l'écrivain et ce qu'il présente comme son fardeau, « ce devoir d'écrire ». J'ai tenté de donner un aperçu de la fiction de l'écriture qui est la sienne : la radicalité de sa posture, qui verse par moments dans un mysticisme où l'auteur joue au prophète ou au sauveur; l'imaginaire qui est le sien, tendu entre une dimension spirituelle qui fait souvent appel à Dieu, et une dimension monstrueuse ou abjecte qui cherche à donner vie à ces figures qu'il appelle « putains ». Dans le jeu des représentations, la cohérence passe toujours par l'expérience qui est la sienne, qu'il raconte dans les entretiens et les récits autobiographiques, et en laquelle s'ancre la lisibilité si problématique de ses livres. Au final, traverser les fictions et récits de Pierre Guyotat permet de voir à quel point l'expérience littéraire peut avoir des conséquences existentielles importantes pour ceux qui la prennent au sérieux. Le lien social peut devenir si mince que le langage que l'on partage semble à peine nous lier au reste de la communauté. L'illisibilité si souvent évoquée pour parler de son travail n'est pas sans rapport; bien au contraire, le drame d'écrire, ici, est réel, qui montre sans cesse à quel point le langage est lié à la forme de nos de vie.

Conclusion

La responsabilité du sens

J'ai commencé par l'échec, et c'est à l'échec que j'aimerais revenir pour finir. La conclusion est souvent le temps d'un bilan — le temps de regarder le chemin parcouru, le travail accompli, et d'évaluer, pour le dire simplement, comment les choses ont été. On n'avance pas dans un projet d'une telle ampleur sans prévisions, qu'elles soient bonnes ou mauvaises. Les pronostics et les doutes peuvent s'enchaîner au fil du processus. Est-ce que telle idée est bonne ou non? Est-ce que telle approche est pertinente? Est-ce que telle façon de lire permet de dialoguer adéquatement avec tel corpus? Les questions foisonnent, et les craintes aussi : qu'arrivera-t-il si les hypothèses qui sont à l'origine du projet ne résistent pas à l'examen? Ces interrogations sont partie prenante de toute démarche de recherche.

À l'heure du bilan, je réalise que ces interrogations sont peut-être, ici, plus fondamentales qu'ailleurs. Elles ont trait à l'objet qui est le mien. La lisibilité en particulier. Je pense à cette question centrale, que je formule maintenant avec toute la naïveté qu'elle implique : que se passe-t-il lorsque l'on n'arrive pas à lire un texte? De la lecture à l'écriture, de l'observation à la recherche, je sens maintenant dans cette question l'insécurité propre à toute relation sémiotique. La vie des signes est complexe, et pour une raison que je n'arrive pas à m'expliquer

précisément, je me suis un jour mis à m'inquiéter de ce qui peut se passer dès lors que notre confiance dans le langage se dérobe, et qu'un abîme semble s'ouvrir qui peut donner le sentiment de nous séparer littéralement de l'objet de notre attention — l'impossibilité de lui attribuer sens et signification ayant un impact sur son existence même et, en retour, la nôtre.

C'est là, j'en conviens, une représentation passablement dramatique. En réalité, les choses sont plus simples, à tout le moins plus inoffensives. Il reste que ce drame possible est à l'origine de ce projet, de cette thèse. L'envers de ce drame me semblait une solitude sans issue, à laquelle je voulais réfléchir, tant la vie des signes, précisément, m'apparaissait comme le fondement du lien social. La lisibilité avait dans cette optique des ramifications poïétiques, poétiques et politiques, qu'il m'apparaissait pertinent d'interroger. Je raconte ceci car l'heure du bilan est aussi celle du regard qu'on suppose enfin juste : le temps venu, après toutes les errances propres à la recherche, de décrire ce qui a eu lieu. On commence avec une idée, un désir ou, comme dit Barthes au début de sa célèbre leçon inaugurale, un fantasme. Mais de jour en jour il se métamorphose au point où, parfois, on le reconnaît à peine. On commence en se disant : voilà ce sur quoi je veux travailler, comment et pourquoi. Mais tout cela est bien vague et on peine souvent à décrire, concrètement, ce que l'on est en train d'essayer de faire. La fin apporterait ainsi un recul nécessaire : la possibilité de dire voilà ce que j'ai voulu faire, voilà ce que j'ai fait, voilà ce que je n'ai pas fait.

Qu'est-ce que j'ai fait? J'ai tenté de réfléchir à la lisibilité de la littérature. À la lisibilité d'une certaine littérature : française, contemporaine, je le précisais en

introduction, en signalant qu'il s'agissait d'une littérature qu'on classe souvent du côté du champ poétique. J'étais fasciné par des textes que j'avais l'impression de ne pas comprendre, sachant bien, par ailleurs, à quel point la notion de compréhension peut être problématique dès qu'il s'agit de rendre compte de ce que l'on peut vivre avec les textes littéraires. Cette fascination est restée intacte au fil du parcours, au fil des années : jamais il n'a été question pour moi de lever cette incompréhension, mais bien plutôt de voir quelle place elle occupe dans nos façons de lire et dans notre rapport à la littérature. J'ai avancé ainsi, sous le mode du dialogue, en abordant quelques œuvres qui comptent pour moi : celles de Jean-Michel Reynard, de Christophe Tarkos, de Denis Roche, celles d'Anne-Marie Albiach, Jean-Marie Gleize, Christian Prigent, celles, enfin, de Valère Novarina et de Pierre Guyotat. Ces œuvres n'occupent pas toutes la même place dans cette thèse. Bien entendu, il ne s'agissait pas de les épuiser, mais de leur poser quelques questions ou, pour le dire avec plus de nuance, de soulever un certain nombre de questions à travers elles, grâce à elles. Des questions différentes selon les œuvres, selon les écrivains, mais qui étaient traversées par un même fil conducteur : l'expérience littéraire.

J'ai tenté d'avancer à partir de situations chaque fois singulières pour éclairer certains aspects, certaines modalités de l'expérience littéraire. C'est là une expression plutôt générale. Trop vague? Peut-être. Je me suis souvent posé la question en cours de route. J'appréciais sa polysémie : le fait que l'expérience renvoie à la fois au processus et à ses effets ou ses résultats, à ce qui en découle, bref. On peut vivre une expérience et on peut acquérir de l'expérience. La lisibilité

touche précisément ces deux sens, qui renvoient à l'historicité complexe de l'expérience : ancrée dans le présent, mais portée par une mémoire et tendue, souvent, vers ce qui est à venir. De même, je jugeais pertinent le rapport à la singularité qu'elle entretient, dans la mesure où le réel de l'expérience ne se partage pas — elle doit toujours être envisagée en fonction de celui ou celle qui la vit. Comment vivre (avec) la littérature? Vaste question, à laquelle je n'ai bien entendu pas de réponse. Pas de réponse prescriptive en tout cas, même si, de manière descriptive, plutôt, j'ai tenté d'éclairer par l'exemple certaines expériences littéraires possibles.

En ce sens, ne pouvant tout dire ni tout faire, j'ai accordé une attention particulière aux deux pôles de cette expérience qui m'apparaissaient les plus importants : l'écriture et la lecture, auxquelles j'ai associé les figures de l'écrivain et du lecteur. Cela a eu une conséquence méthodologique qui m'a longtemps embêté : j'ai parlé davantage du discours des écrivains, de ce que j'ai appelé, ici et là, leurs « fictions de l'écriture », que de leurs œuvres poétiques. C'est là, je pense, quelque chose qui est lié à la nature même de mon projet, à l'objet qui est le mien. Pour aborder l'expérience littéraire des écrivains, nul autre choix que de s'en remettre aux traces qu'ils en ont laissées, et dont les formes peuvent varier : récits, discours, journaux, carnets de notes, essais... Je l'ai évoqué à quelques reprises, mais il s'agissait pour moi d'explicitier un système de représentations, d'en éprouver la cohérence afin d'éclairer la façon dont les écrivains ont vécu la genèse de certaines de leurs œuvres. De manière corollaire, j'ai aussi parlé de lecture, de certaines lectures. Des lectures faites par d'autres, des lecteurs

professionnels, des critiques, des chercheurs... mais aussi des lectures faites par moi-même, de telle sorte que j'ai eu par moments l'impression de me révéler davantage que j'éclairais les œuvres. J'ai ainsi fait l'épreuve d'une autre évidence méthodologique : l'acte de lecture repose sur une situation empirique, et on ne peut faire abstraction de celui ou de celle qui la vit.

Bref, écrivain ou lecteur, dès qu'il est question d'expérience, on ne peut faire l'économie du sujet. Le langage est lié de trop près à nos processus de subjectivation. C'est là une interrogation qui n'a cessé de resurgir au fil du parcours. La langue est un milieu de vie, mais aussi le lieu d'un partage. On l'habite comme elle nous habite : ensemble. À la limite, pas de solitude possible dans le langage, tant la langue qui rend possible pour chacun expression ou communication repose sur quelque chose qui appartient à tous, c'est-à-dire à personne. C'est aussi en ce sens que la question de l'illisible me fascinait autant, dans la mesure où l'illisible cherche à décrire cette situation improbable, hypothétique, d'une appropriation tellement singulière de notre langue qu'elle semble difficilement partageable par ceux qui vivent au sein de la même communauté linguistique. Cela me semblait indiquer un paradoxe au cœur de nos façons de vivre la littérature, un paradoxe qui touche à la question de la singularité et de la communauté.

En revanche, qu'est-ce que je n'ai pas fait? Beaucoup de choses. J'avais le projet de réfléchir de manière beaucoup plus approfondie aux théories du langage des écrivains convoqués ici. J'avais le sentiment que dans ce qu'ils disent les uns et les autres du langage, je trouverais des éléments de réponse pertinents pour

envisager cette articulation des régimes de singularité et de communauté. J'ai parlé de langage, certes, mais j'avais prévu en parler davantage. De même, la lecture : selon mes prévisions initiales, j'entrevois qu'un tiers de la thèse pourrait être consacrée spécifiquement aux théories de la lecture. Au fil de l'avancée, j'ai dû me rendre à l'évidence et simplifier la façon dont j'ai abordé la lecture, m'en tenant davantage au sens commun, et à des évidences que je pouvais dégager sans convoquer un corpus aussi riche et complexe — qui va, par exemple, des travaux de Wolfgang Iser et de Hans Robert Jauss jusqu'à ceux, plus près de nous, de Gilles Thérien et de Bertrand Gervais, en passant par ceux de Umberto Eco ou de Stanley Fish. Il en ressort, c'est une évidence, une simplification théorique de la conception de la lecture qui traverse mon travail. Cette simplification a deux conséquences. D'une part, en circonscrivant, à partir du travail de ces chercheurs, un certain nombre de modalités de l'acte de lecture, j'aurais pu enrichir les représentations de situations menant au verdict d'illisibilité. Cependant, j'ai jugé qu'au final cela n'était pas un grave problème parce que, dans le cadre de ma réflexion, la question de l'illisible est une question pratique dont j'ai surtout tenté de dégager la portée philosophique. C'est pourquoi, d'autre part, cette simplification présentait aussi l'avantage de me permettre d'avancer dans les analyses avec des définitions simples et opératoires de l'acte de lecture, me laissant la possibilité d'insister sur d'autres éléments — en particulier ceux que je viens de résumer, ayant trait à la singularité de l'expérience littéraire. Il reste que c'est sans doute en enrichissant — en complexifiant — la conception de la lecture qui a guidé ma réflexion que je poursuivrai

éventuellement le travail.

*

Au moment de commencer, voulant avouer l'échec qui me semblait le mien, j'ai réalisé que c'était précisément d'échec qu'il était question, que l'échec faisait partie de mon objet, de ma thèse. Je le savais ou le sentais, bien sûr. Mais mettre cartes sur table m'a permis, si je puis dire, de donner une portée heuristique à cet échec. Quand j'ai voulu avouer un échec, j'avais peur de ne pas y arriver. Je veux dire : j'avais peur de n'arriver à rien. Avoir le sentiment de n'arriver à rien, littéralement à rien, malgré les forces déployées, les efforts faits pour y arriver, c'est cela dont l'échec est le nom.

En ce sens, j'ai maintenant envie de dire : l'échec n'existe pas. Un tel échec relève d'une situation hypothétique. Quelque chose a toujours lieu. Maintenant, je réalise que l'échec est ici le nom d'un absolu, dont l'envers plus relatif est ce que j'appellerais la résistance. Ainsi, la question ne serait pas celle de savoir ce qui se passe quand on n'arrive à rien, mais peut-être celle de savoir que faire quand quelque chose résiste? Comment travailler avec la résistance?

Si l'illisibilité, d'une certaine manière, n'existe pas, les difficultés de lecture peuvent être bien réelles. Les textes peuvent résister comme nous pouvons leur résister. C'est là, plutôt, ce qu'ont donné à voir les exercices de lecture que j'ai tenté de faire avec les textes convoqués : non pas montrer leur irréductible opacité, mais au contraire éclairer quelques façons, précisément, d'ouvrir le dialogue sans faire abstraction de la résistance, qui est réelle et légitime.

En cherchant le mot de la fin, je pense à cette phrase de René Lapierre : « Lire est le contraire de forcer à obéir¹. »

Obéir veut dire : soumission, assujettissement, obligation... À la limite : oubli de soi, sacrifice, conformité. Il y a un principe d'attention au cœur de l'acte de lecture : attention au langage, attention au sujet. Attention au texte, attention à soi. La lisibilité ne repose pas sur la consommation muette des signes.

Il en va de la résistance comme d'une responsabilité : « Il ne faut pas chercher à triompher des résistances, à outrepasser la limite, mais à écouter ce que les limites disent. Écouter n'est pas obéir, c'est beaucoup plus difficile². »

Limites. Ce mot que j'ai placé au cœur de mon projet, au cœur de son titre. Qu'est-ce que disent les limites du lisible? Peut-être, avant toute chose, que le sens est lié au vivre-ensemble. Le lieu d'un partage : toujours-déjà sens de la communauté. Peut-être, aussi, que le sens est une responsabilité. Nous sommes responsables du sens. Responsables du sens que nous attribuons aux choses, aux événements. Responsables aussi du sens qu'il est possible d'attribuer à ce que nous disons ou écrivons. Nous sommes responsables du sens des mots.

Une responsabilité : plutôt qu'une obligation, une façon de répondre — de ses actes, de ses intentions, de ses désirs. J'ai envie de dire que les limites du

¹ René Lapierre, *Renversements*, Montréal : Les Herbes rouges, 2011, p. 17.

² *Ibid.*, p. 136.

lisible ouvrent sur une morale du sens. Réfléchir à cette limite, à ces limites, m'a fait réaliser une chose à la fois simple et plus complexe qu'on pourrait le croire. J'ai longtemps cru en la responsabilité formelle des écrivains. Je crois maintenant aussi en la responsabilité critique des lecteurs.

C'est à ce prix, peut-être, que les limites du lisible ouvrent sur autre chose qu'un échec.

Bibliographie

a) Corpus principal

1. DENIS ROCHE

ROCHE, Denis, *La poésie est inadmissible : œuvres poétiques complètes*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995, 597 p.

_____, *Notre antéfixe*, Paris : Flammarion, coll. « Textes », 1978, 143 p.

_____, *Dépôts de savoir & de technique*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1980, 230 p.

2. VALÈRE NOVARINA

NOVARINA, Valère, *L'Envers de l'esprit*, Paris : P.O.L, 2009, 200 p.

_____, *Le Théâtre des paroles*, Paris : P.O.L, 2007 [1989], 249 p.

_____, *Lumières du corps*, Paris : P.O.L, 2006, 188 p.

_____, *Devant la parole*, Paris : P.O.L, 1999, 181 p.

_____, *Pendant la matière*, Paris : P.O.L, 1991, 135 p.

_____, *Le Discours aux animaux*, Paris : P.O.L, 1987, 327 p.

3. PIERRE GUYOTAT

GUYOTAT, Pierre, *Coma*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2007 [2006], 220 p.

_____, *Explications*, Paris : Léo Scheer, 2000, 169 p.

_____, *Vivre*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1984], 280 p.

_____, *Littérature interdite*, Paris : Gallimard, coll. « Le chemin », 1972, 218 p.

b) Corpus secondaire

1. JEAN-MICHEL REYNARD

REYNARD, Jean-Michel, *sans sujet*, Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 2008, 90 p.

_____, *L'Eau des fleurs*, Paris : Éditions Lignes, 2005, 333 p.

_____, *Le détriment*, Paris : Fourbis, 1992, p. 120.

_____, *Peine perdue*, Paris : Messidor, 1991, 78 p.

2. CHRISTOPHE TARKOS

TARKOS, Christophe, *Écrits poétiques*, Paris : P.O.L éditeur, 2008, 426 p.

_____, *Anachronisme*, Paris : P.O.L éditeur, 2001, 222 p.

3. DENIS ROCHE

ROCHE, Denis, *La photographie est interminable : entretien avec Gilles Mora*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007, 117 p.

4. ANNE-MARIE ALBIACH

ALBIACH, Anne-Marie, *Mezza Voce*, Paris : Flammarion, 2002 [1984], 158 p.

_____, *État*, Paris : Mercure de France, 1988 [1971], 124 p.

5. JEAN-MARIE GLEIZE

GLEIZE, Jean-Marie, « Création et critique » (entretien avec Emmanuèle Jawad), *Libr-critique* (mai 2016). URL : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/entretien-entretien-avec-jean-marie-gleize-creation-et-critique-1-par-emmanuele-jawad/> (consulté le 6 août 2016).

_____, *Tarnac, un acte préparatoire*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011, 164 p.

- _____, *Sorties*, Paris : Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2009, 449 p.
- _____, *Les chiens noirs de la prose*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1999, 163 p.
- _____, *A noir : poésie et littéralité*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992, 229 p.
- _____, *Léman*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1990, 180 p.

6. CHRISTIAN PRIGENT

- PRIGENT, Christian, *Compile*, Paris : P.O.L, 2011, 101 p.
- _____, *TXT, bilans* (entretien avec Nathalie Quintane), en ligne sur le site des Éditions P.O.L, mars 2008. URL : <http://www.pol-editeur.com/ouverturepdf.php?file=010-txt-bilans.pdf> (consulté le 15 juillet 2016).
- _____, *L'incontenable*, Paris : P.O.L, 2004, 265 p.
- _____, *Réel : point zéro (questions de poétique)*, Berlin : Weidler Buchverlag, 2001, 208 p.
- _____, *Salut les anciens / Salut les modernes*, Paris : P.O.L, 2000, 224 p.
- _____, *Une erreur de la nature*, Paris : P.O.L, 1996, 220 p.
- _____, *Ceux qui merdRent*, Paris : P.O.L, 1991, 351 p.

7. VALÈRE NOVARINA

- NOVARINA, Valère, *L'organe du langage, c'est la main : dialogue avec Marion Chénétier-Alev*, Paris : Argol, coll. « Les singuliers », 2013, 249 p.
- _____, *L'Opérette imaginaire*, Paris : Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2012 [1998], 243 p.
- _____, *Paysage parlé* (entretiens avec Olivier Dubouclez), Chatou : Les Éditions de la transparence, 2011, 173 p.
- _____, *L'Acte inconnu*, Paris : Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2009 [2007], 240 p.
- _____, *Le Drame de la vie*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2003 [1984], 320 p.
- _____, « L'homme hors de lui » (entretien avec Jean-Marie Thomasseau), dans *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 162-175.

_____, *La Chair de l'homme*, Paris : P.O.L, 1995, 525 p.

_____, *Théâtre*, Paris : P.O.L, 1989, 635 p.

8. PIERRE GUYOTAT

GUYOTAT, Pierre, *Prostitution*, Paris : Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987 [1975], 365 p.

_____, *Éden, Éden, Éden*, Paris : Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1985 [1970], 279 p.

_____, *Le Livre*, Paris : Gallimard, coll. « Le chemin », 1984, 276 p.

_____, « Guyotat ci-devant écrivain » (entretien avec Jean-Luc Moreau et Jean-Didier Wagneur), *Roman*, n° 7, juin 1984.

c) Critique du corpus

BRUN, Catherine, *Pierre Guyotat : essai biographique*, Paris : Léo Scheer, 2005, 506 p.

COLLECTIF, *Jean-Michel Reynard : une parole ensauvagée*, Bruxelles : La lettre volée, 2009, 186 p.

DAIVE, Jean, *Anne-Marie Albiach : l'exact réel*, Marseille : Éric Pesty Éditeur, 2006, 111 p.

DUPIN, Jacques, « Démantèlement du barrage », dans Jean-Michel Reynard, *L'Eau des fleurs*, Paris : Éditions Lignes & Manifestes, 2005, p. 9-21.

DUPONT, Nathalie, « Bêtes de langue », *L'Esprit créateur*, volume 49, n° 2, été 2009, p. 163-176.

ESPITALIER, Jean-Michel, *Caisse à outils : un panorama de la poésie française d'aujourd'hui*, Paris : Pocket, 256 p.

FOREST, Philippe, « Vivre le livre », *Europe*, n° 961, mai 2009, p. 94.

_____, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995, 654 p.

GLEIZE, Jean-Marie, *Le théâtre du poème : vers Anne-Marie Albiach*, Paris : Éditions Belin, coll. « L'extrême contemporaine », 1995, 123 p.

GRAU, Donatien (dir.), « Pierre Guyotat », *Critique*, n° 824-825, janvier-février 2016, 190 p.

- PENNEQUIN, Charles, « Christophe Tarkos (1963-2004) », *Action poétique*, n° 179, mars 2005, p. 2.
- PRIGENT, Christian, *Denis Roche*, Paris : Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1977, 189 p.
- RAMAT, Christine, *Valère Novarina : la comédie du verbe*, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009, 426 p.
- SURYA, Michel, *Excepté le possible : Jacques Dupin, Roger Laporte, Bernard Noël, Jean-Michel Reynard*, Paris : Fissile, coll. « Cendrier du voyage », 2010, 97 p.

d) Autour de l'illisible

- BAETENS, Jan et TRUDEL, Éric (dirs), « Crises de lisibilité », *Fabula-LhT*, n° 16, , janvier 2016. URL : <http://www.fabula.org/lht/16/presentation-baetens-trudel.html> (page consultée le 23 mai 2016.)
- GORRILLOT, Bénédicte et LESCART, Alain (dirs), *L'illisibilité en questions*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du septentrion, 313 p.
- JOUE, Vincent (dir.), « L'illisible », *La lecture littéraire*, Klincksieck, n° 3, janvier 1999, 269 p.
- LOUVEL, Liliane et RANNOUX, Catherine (dirs), *L'illisible*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « La licorne », 2006, 292 p.
- RIPOLL, Ricard (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2005, 199 p.

e) Poétique et littérature

- BARTHES, Roland, « L'image » (1977), repris dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1993 [1984]. p. 413-421.
- DESSONS, Gérard, *Le Poème*, Paris : Armand Collin, 2011, 185 p.
- FISH, Stanley, « L'épreuve de la littérature : une stylistique affective », *Poétique*, n° 155, 2008, p. 345-378.
- GROSSMAN, Évelyne, *La défiguration : Artaud – Beckett – Michaux*, Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, 116 p.
- _____, *Artaud/Joyce, le corps et le texte*, Paris : Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1996, 240 p.

- HAMEL, Jean-François, « Émanciper la lecture : formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n° 107 (2015), p. 89-107.
- HANNA, Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Paris : Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2010, 270 p.
- JENNY, Laurent, *La parole singulière*, Paris : Belin, 2009 [1990], 216 p.
- LAPIERRE, René, *Renversements*, Montréal : Les Herbes rouges, 2011, 162 p.
- Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, p. 11.
- MAINGUENEAU, Dominique, « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours », en ligne. URL : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf> (consulté le 22 juin 2016).
- MEIZOZ, Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, automne 2009. URL : <http://aad.revues.org/667> (consulté le 22 juin 2016).
- _____, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine Érudition, 2007, 210 p.
- MESCHONNIC, Henri, *Célébration de la poésie*, Lagrasse : Verdier, coll. « Verdier poche », 2006 [2001], 317 p.
- _____, *Le langage Heidegger*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990, 398 p.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *La poésie comme l'amour*, Paris : Mercure de France, 1998, 164 p.
- _____, *La voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*, Paris : José Corti, 1989, 226 p.
- MICHON, Pascal, *Fragments d'inconnu : pour une histoire du sujet*, Paris : Éditions du Cerf, 2010, 251 p.
- PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel : Champ Vallon, 1995, 279 p.
- ROUBAUD, Jacques, *La vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états du vers français récent*, Paris : Ivrea, 2000 [1978], 219 p.
- SCHLANGER, Judith, *La mémoire des œuvres*, Lagrasse : Verdier, coll. « Verdier/poche », 2008 [1992], 184 p.
- VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La littérature française au présent* (2e édition augmentée), Paris : Bordas, 2008 [2005], 543 p.

e) Philosophie et sociologie

- AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, Paris : Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2006, 123 p.
- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris : Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2007, 50 p.
- BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris : P.U.F, coll. « Quadrige », 2007 [1940], 359 p.
- CHÂTEAU, Dominique, *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1999, 232 p.
- CIORAN, Emil, *Cahiers*, Paris : Gallimard, 1997, 999 p.
- COMETTI, Jean-Pierre, « Formes de vie » (2011), dans Frank Leibovici (dir.), (*des formes de vie*). URL : <http://www.desformesdevie.org/fr/page/formes-vie-par-jean-pierre-cometti> (consulté le 24 juillet 2016).
- DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1981, 327 p.
- DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris : Flammarion, coll. « Champ », 2010 [1978], 440 p.
- _____, *Artaud le Moma*, Paris : Galilée, 2002, 113 p.
- ESPOSITO, Roberto, *Communitas : origine et destine de la communauté*, Paris : PUF, coll. « Les essais du Collège international de philosophie », 2000, 166 p.
- FABRE, Daniel, « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva*, n° 25, 1999, p. 1-13.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, t. II, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, 1736 p.
- _____, *L'ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1971, 81 p.
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain : création et identité*, Paris : La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, 372 p.
- _____, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Minuit, 1998, 90 p.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, « La réponse d'Ulysse », *Cahiers confrontation*, n° 20 (1989), p. 153-160.
- MALABOU, Catherine, *La plasticité au soir de l'écriture : dialectique, destruction, déconstruction*, Paris : Éditions Léo Scheer, 2005, 121 p.
- _____, (dir.), *Plasticité*, Paris : Éditions Léo Scheer, 2000, 327 p.
- NANCY, Jean-Luc, *Le sens du monde*, Paris : Galilée, 2001, 255 p.

- NIETZSCHE, Friedrich, *La généalogie de la morale*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2007 [1971], 212 p.
- RICŒUR, Paul, *Discours et communication*, Paris : Éditions de L'Herne, 2005, 66 p.
- ROSSET, Clément, *L'école du réel*, Paris : Minuit, 2008, 473 p.
- _____, *Le réel : traité de l'idiotie*, Paris : Minuit, coll. « Reprise », 2004 [1977], 187 p.
- SHUSTERMAN, Richard, *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris : Minuit, 1991, 272 p.
- SURYA, Michel, *Humanimalités*, Paris : Éditions Léo Scheer, 2004, 263 p.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2004 [1953], 367 p.
- _____, *Remarques mêlées*, Paris : GF Flammarion, 2002, 219 p.
- _____, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1922], traduction de Gilles-Caston Granger, 121 p.
- XANTHOS, Nicolas, « Les jeux de langage chez Wittgenstein », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, en ligne. URL : <http://www.signosemio.com/wittgenstein/jeux-de-langage.asp> (consulté le 22 juillet 2016).

f) Psychanalyse et théories du langage

- ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981, 377 p.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2006 [1966], 351 p.
- _____, *Problèmes de linguistique générale, 2*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2005 [1974], 286 p.
- DESSONS, Gérard, *Émile Benveniste, l'invention du discours*, Paris : Éditions In Press, 2006, 220 p.
- HELLER-ROAZEN, Daniel. *Écholalies : essai sur l'oubli des langues*, Paris : Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2007 [2005], 293 p.
- DE M'UZAN, Michel, *De l'art à la mort*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1977, 202 p.

g) Autres textes cités

- ARTAUD, Antonin, *50 dessins pour assassiner la magie*, Paris : Gallimard, 2004 [1948], 54 p.
- SAINT AUGUSTIN, *Les aveux*, traduction de Frédéric Boyer, Paris : P.O.L., 2009, 402 p.
- BARTHES, Roland, « Le plastique », dans *Mythologies*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1970 [1957], p. 159-161.
- BATAILLE, Georges, « Le non-savoir et la révolte », dans *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris : Gallimard, 1976, p. 210-213.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris* (1869), Paris : Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2013, 343 p.
- _____, *Les Fleurs du mal*, Paris : Gallimard, coll. « NRF/Poésie », 1996, 353 p.
- BONNEFOY, Yves, *Entretiens sur la poésie*, Paris : Mercure de France, 1990, 381 p.
- BRUNEL, Pierre, *Où va la littérature française aujourd'hui?*, Paris : Vuibert, 2002, 222 p.
- CHAILLOU, Michel, « L'extrême contemporain, journal d'une idée », *Po&sie*, no 41, 1987.
- COLLECTIF, « *Toi aussi tu as des armes* » : *poésie et politique*, Paris : La fabrique, 2011, 201 p.
- HOCQUARD, Emmanuel, *Un privé à Tanger*, Paris : Seuil, coll. « Points », 2014 [1987], 229 p.
- _____, *Ma haie*, Paris : P.O.L., 2001, 598 p.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, t. II, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » (édition de Bertrand Marchal), 2003, 1907 p.
- RIMBAUD, Arthur, *Une saison en enfer*, dans *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » (édition d'André Guyaux), 2009, 1101 p.
- TARKOVSKI, Andreï, *Le temps scellé*, Paris : Cahiers du cinéma, 2004 [1989], 300 p.